



*Fondantico*

di Tiziana Sassoli

Via de' Pepoli, 6/E - 40125 Bologna

Tel. e Fax 051.265.980

info@fondantico.it

www.fondantico.it

*Editor*

Pietro Di Natale

*Restorers*

Ottorino Nonfarmale, Laboratorio di Restauro, San Lazzaro di Savena (Bologna)

Licia Tasini, Pieve di Cento (Bologna)

*Photographer*

Simone Nocetti

© Fondantico - febbraio 2020

ISBN: 978-88-943028-3-7

*Entries by*

Andrea Bacchi

Daniele Benati

Alessandro Brogi

Vera Fortunati

Fabio Massaccesi

Milena Naldi

Francesco Petrucci

*Translated by*

Frank Dabell



*I*t is once again with pride, this year, that I take part, together with my son Edoardo, in The European Fine Art Fair, where we are presenting a rich selection of works with significant historical and artistic interest, ranging in date from the sixteenth to early nineteenth centuries. Among the paintings from the Bolognese School – Fondantico's focus for over thirty years – are two outstanding items: the Country Dance painted by Guido Reni in about 1601-1602, formerly in the collection of Cardinal Scipione Borghese, who housed the work in the Villa Borghese in Rome, and the large-scale canvas by Lucio Massari, which comes from one of the most extraordinary painting collections in Europe, that of the Princes of Liechtenstein.

The international character of the Maastricht show has also prompted us to exhibit works by forestieri, (foreign artists active in Italy) such as Denys Calvaert, a native of Antwerp, who later became one of the leading lights of late Bolognese Mannerism; Matteo Loves, born in Cologne but active in Cento, in Guercino's wake; and Giusto Le Court, the Flemish sculptor who was the absolute protagonist of Venetian sculpture during the High Baroque period. In conclusion, it is worth at least mentioning the luminous Landscape in Lazio by the Roman painter Andrea Locatelli, with a provenance from the collection of Charles III of Bourbon, King of Spain.

These works and others published in this bilingual catalogue have been studied by prominent art historians, whom I wish to thank, together with other colleagues and collaborators. Special gratitude goes to the many devoted collectors – some of whom we met last year here in Maastricht – who have enthusiastically followed the exhibitions organized by Fondantico in our Bologna gallery and the various Italian and European art fairs.

Tiziana Sassoli

AMICO FRIULANO  
DEL DOSSO

Active between c. 1510  
and c. 1540

1 *Saint John the Baptist*  
c. 1520

Oil on wood panel, 36 5/8 x 25 3/16 in.

*Literature:* R. LONGHI, *Amplimenti brevi 1955*, in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, V, *Officina ferrarese*, Florence, 1956, p. 195; R. LONGHI, "L'Amico friulano del Dosso", *Paragone*, XI, 1960, 131, pp. 3-9, specifically p. 8 (reprinted in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, X, *Ricerche sulla pittura veneta*, Florence, 1978, pp. 163-168: 167); A. BACCHI, "Tempus elevat omnia". La *Verità* dell'Amico friulano del Dosso", in *I veli del tempo. Opere degli Uffizi restaurate* (exh. cat., Florence), ed. by A. Natali, Cinisello Balsamo, 1997, pp. 41-64, specifically p. 51, no. 8.



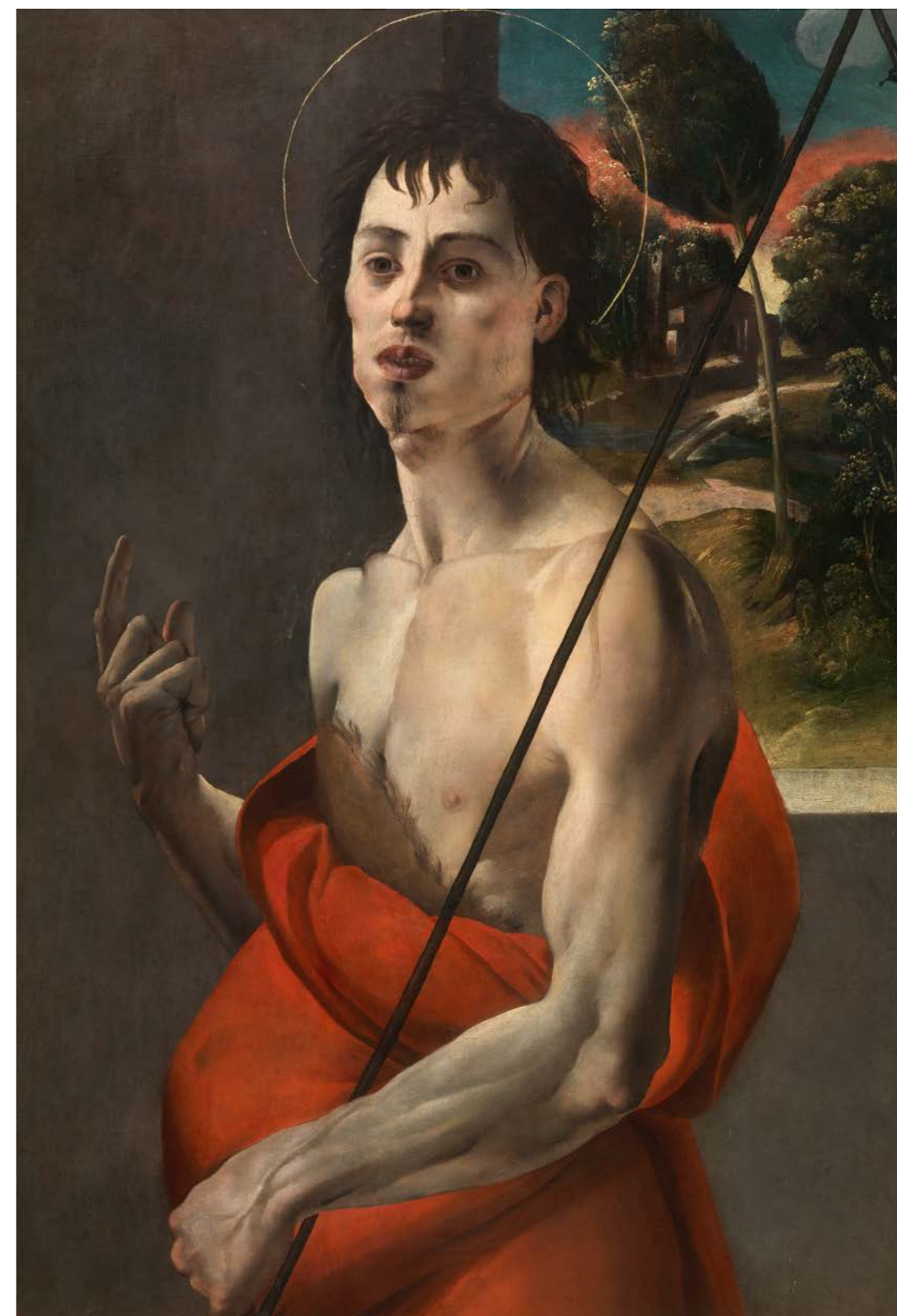
Amico friulano del Dosso: *Portrait of a Prelate*. Formerly London, Harewood Collection.

<sup>1</sup> A. BACCHI, "Tempus elevat omnia" ... cit., p. 53, also for the complete critical history and an in-depth discussion of the whole question.

Although set against a window opening out onto a landscape, the hieratic figure of Christ's Precursor is struck by a ray of light, which falls from the left, casting a lead-white pallor onto his flesh, tormented by fasting. However, this is not the only extraordinary quality here: the pronounced individualization of features can make one think of a portrait of a man as Saint John the Baptist. Yet it must be said that there are few other cases in which a degraded and even jarring physical ugliness of the character corresponds to an equally evident spiritual beauty; so that the hallucinatory gaze, excessive fleshiness of the mouth, prominent cheekbones and Adam's apple, or sparse hair on the chin and cheeks, contribute to the expression of a troubled mysticism.

Although only known until now in photographs (and never in colour), the painting is familiar to scholarship as a masterpiece of the so-called 'Amico friulano del Dosso' (literally, Dosso's friend from Friuli). Under this captivating pseudonym lies an artist characterized by a surprising level of quality and a highly composite culture. His hand was identified by Roberto Longhi, who first brought the painter to light in the "brief additions" to the reprint of his *Officina ferrarese* (1956) and then in a focused article in the journal *Paragone* (1960). Starting with a *Christ in the Tomb Mourned by Angels* (Treviso, Monte di Pietà), the scholar assembled an extraordinary series of paintings, mainly portraits, in which one can see Giorgione's great legacy evolving through a Ferrarese lens, and in particular through the style of Dosso, later becoming more complex as it is reshaped by a solid, Tuscan-inspired sense of structure. Since the artist's debt to Pordenone – leading Longhi to deduce his possible Friulian origins – only really appears in the *Christ in the Tomb* (precisely why it should be eliminated from the group),<sup>1</sup> research has focused on the development of this fascinating anonymous figure, which some believe happened in Tuscany and then evolved in Ferrara alongside Dosso, while others (currently in the majority) opt for this path in reverse, moving from the areas around Venice and from Ferrara, of which he may have been a native, to Tuscany – somewhere between Florence, Lucca and Siena.

However, there are still other critical positions, which seek, for example, to place the painter's activity exclusively in the Po Valley, justifying the intricate formalism that animates his work as a polemical reaction to the innovations introduced by Raphael. Moreover, not only do his portraits lack any clue that might help in identifying the sitters, but even when his oeuvre has been expand-



ed with more complex works, such as the elegant *Allegory of Truth* published by Mina Gregori (Florence, Uffizi Gallery),<sup>2</sup> it has not been possible to establish the original destination of any of them, so that the activity of this mysterious *anonimo* is not anchored to a specific city, and the occasional proposals for connections with Cremona, Bergamo or Ferrara itself remain entirely hypothetical.<sup>3</sup> Attempts to assign him a known historical identity have been equally unsuccessful: for instance, the hypothesis nurtured by Federico Zeri of ascribing his paintings to Girolamo da Cotignola, an artist we now know better, does not seem plausible.<sup>4</sup>

In presenting the paintings in his opinion attributable to the ‘Amico friulano del Dosso’ (the adjective ‘Friulian’, though clearly incongruous, can never quite be given up), Longhi kept this extraordinary *Saint John the Baptist* for last – a picture in his opinion “more eccentric than ever, and above all the most striking among the artist’s various subsequent cultural encounters”. He had studied it years before in the collection of Count Castelbarco Albani in Milan, but, thanks to Giacomo Bargellesi, he was able to indicate its previous appearance in a Genolini sale (Milan, 1909, lot 76), where it was offered as a work by Francesco del Cossa – a major attributional error, given the clearly sixteenth-century character of the painting, but something that seemed significant to him as a clue to its possible Ferrarese provenance. Not to mention, again in Longhi’s opinion, that the painting seemed to bear signs of a re-meditation of fifteenth-century Este culture, evoking the memory of certain figure types, similarly ascetic and at the same time vigorous, by Ercole de’ Roberti (I am thinking here of the latter’s *Saint John the Baptist* in the Gemäldegalerie, Berlin). Longhi then noted that the landscape, with its fiery sunset, expressed Dosso’s typical approach in an even “more intrepid” way, its “rubblings” even heralding the *Fauve* painting of Maurice de Vlaminck (1876-1958).

“And perhaps – Longhi continued – our reconnaissance is not complete”, since the embossing effect produced by the raking light on the muscles, especially evident on the chest and left arm, lends the saint a macabre, almost *écorché* appearance, “in which the signs of mortal corruption cannot be distinguished from those of a sanctifying maceration of the flesh”. This aspect seemed to him an echo of the “diavolismo” of the young Rosso Fiorentino, another artist, one might add, no less involved in an intelligent revival of fifteenth-century art (in his case, the sculpture of Donatello).

The connections pointed out thus far prove that this *Saint John the Baptist* was the connecting link between the anonymous artist’s initial activity in northern Italy and his first contacts with the Tuscan milieu, which must have taken place at the beginning of the 1520s. Its execution therefore follows not only the *Portrait of a Gentleman with a Glove* (Florence, Uffizi Gallery), which Longhi believed was the earliest of the series because of its markedly Giorgionesque design and the recollection of Boccaccino in the crystalline rendering of the pupils;<sup>5</sup> but also the pictures painted around 1520 which reflect his proximity to Dosso, such as the *Portrait of a Gentleman in Pink* (formerly Bologna, with Fondantico)<sup>6</sup> and the *Warrior* (formerly in the collections of the Earls of Warwick).<sup>7</sup> Alongside this *Saint John the Baptist* one should also consider the formidable *Portrait of a Prelate* (formerly London, Harewood collection), which judging from the photograph published in 1960 by Longhi seems to be marked by a completely similar style. Subsequently, relations with Tuscan culture were destined to become stronger, albeit in a multi-faceted way: in the *Allegory of Truth* mentioned above, Gregori saw a connection with the Siense painter Andrea del Brescianino; in the *Portrait of a Lady* once in the Contini-Bonacossi collection (Florence, Uffizi Gallery), which had made Longhi himself at first think of the Florentine Bachiacca, a connection has more recently been seen with “the rather hard idiom of the Lucchese painter Zacchia il Vecchio”;<sup>8</sup> and as for the unfortunately abraded *Portrait of a Young Man with a Letter* (Cleveland Museum of Art), it has finally been noticed that the pose borrows that of the statue of *Giuliano II de’ Medici* carved by Michelangelo by 1534 for the New Sacristy of San Lorenzo.

A work of the early 1520s, that is, in the most intensely experimental phase of this mysterious artist’s career, the *Saint John the Baptist* studied here marks the peak of his output, confirming him as one of the most unpredictable and romantically “eccentric” figures of the early sixteenth century in Italy.

Daniele Benati

<sup>2</sup> M. GREGORI, “Ancora due tracce dell’Amico friulano del Dosso”, *Paragone*, XI, 1960, 131, pp. 49-50.

<sup>3</sup> There has been no further discussion of the attempt to attribute to him the *Allegory of Fortitude and Justice* still in the Varano Chapel in Santa Maria in Vado, Ferrara: M. LUCCO, “I pittori trevigiani e l’effetto Malchiostro”, in *Il Pordenone* (symposium papers, Pordenone, 1984), ed. by C. Furlan, Pordenone, 1985, pp. 141-152, specifically pp. 141-142, 146.

<sup>4</sup> This opinion, never discussed in writing but documented through the photographs the scholar had assembled in the folder dedicated to Girolamo da Cotignola (Bologna, Fondazione Federico Zeri – University of Bologna), may have been based on Vasari’s statement that the painter was very active as portrait-painter in the last years of his career (G. VASARI, *Le vite*, Florence, 1550 and 1568, ed. by R. Bettarini and P. Barocchi, Florence, 1966-1997, IV, 1976, p. 499; cf. the English translation of Vasari’s *Lives* by G. du C. de Vere, New York, 1996, I, p. 916).

<sup>5</sup> R. LONGHI, *L’Amico Friulano...* cit., p. 165.

<sup>6</sup> D. BENATI, in *Quadri da collezione. Dipinti emiliani dal XIV al XIX secolo* (exh. cat., Bologna), 2013, pp. 20-22, no. 4, with earlier literature.

<sup>7</sup> After having been on extended loan to the Metropolitan Museum of Art in New York, the picture was offered for sale (Sotheby’s, London, 9 July 2014, lot 40).

<sup>8</sup> A. NATALI, “Amico friulano del Dosso (attribuito)”, in *Il restauro del ‘Leone X’ di Raffaello* (*Gli Uffizi. Studi e ricerche. I pieghevoli*, 28), Florence, 1996.

AMICO FRIULANO  
DEL DOSSO  
Attivo tra il 1510 e il 1540 circa

1 *San Giovanni Battista*  
1520 circa

Olio su tavola, cm 93 x 64

*Bibliografia:* R. LONGHI, *Amplimenti brevi 1955*, in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, V, *Officina ferrarese*, Firenze, 1956, p. 195; R. LONGHI, *L'Amico friulano del Dosso*, in "Paragone", XI, 1960, 131, pp. 3-9, in part. 8 (ried. in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, X, *Ricerche sulla pittura veneta*, Firenze, 1978, pp. 163-168, in part. 167); A. BACCHI, "Tempus elevat omnia". *La Verità dell'Amico friulano del Dosso*, in *I veli del tempo. Opere degli Uffizi restaurate*, a cura di A. Natali, catalogo della mostra (Firenze), Cinisello Balsamo, 1997, pp. 41-64, in part. 51, n. 8.

Pur stagliandosi contro una finestra aperta sul paesaggio, la figura ieratica del Precursore è colpita da un fascio luminoso che, spiovento da sinistra, ne illividisce le carni, macerate dai digiuni. Non si tratta peraltro dell'unica stravaganza che connota il dipinto. La marcata individualizzazione dei tratti fisionomici è infatti tale da far pensare a un ritratto in veste di San Giovanni Battista; ma va detto che, in pochi altri casi come in questo, alla degradata e persino scostante bruttezza fisica del personaggio corrisponde una bellezza spirituale altrettanto evidente; talché la fissità allucinata dello sguardo, la carnosità eccessiva della bocca, la prominente degli zigomi e del pomo d'Adamo o ancora la rada peluria sul mento e sulle gote risultano funzionali alla restituzione di un tormentato misticismo.

Anche se noto finora soltanto in fotografia (e mai a colori), si tratta di un dipinto ben presente agli studi, quale capolavoro del cosiddetto 'Amico friulano del Dosso'. Sotto tale accattivante pseudonimo si cela la personalità di un artista connotato da una sorprendente statura qualitativa e da una cultura assai composita, il cui avvistamento spetta a Roberto Longhi, che ne diede notizia dapprima negli "amplimenti brevi" alla riedizione dell'*Officina ferrarese* (1956) e poi in un apposito articolo sulla rivista "Paragone" (1960). Partendo da un *Cristo nel sepolcro compianto da angeli* (Treviso, Monte di Pietà), lo studioso raggruppava una straordinaria serie di dipinti, in prevalenza ritratti, in cui la grande eredità di Giorgione viene progressivamente declinata in chiave ferrarese e in particolare dossesca, ma si complica poi per un saldo senso costruttivo di ascendenza toscana. Poiché il debito nei confronti del Pordenone, in base al quale Longhi desumeva una possibile estrazione friulana dell'artista, si ravvisa in realtà nel solo *Cristo nel sepolcro*, che proprio per questo motivo pare destinato ad essere estromesso dal gruppo<sup>1</sup>, la discussione si è appuntata sulla formazione dell'affascinante anonimo, secondo taluni avvenuta in ambito toscano e sviluppata poi a Ferrara accanto al Dosso e secondo altri, al momento i più, articolata lungo un percorso inverso: dalle regioni venete e da Ferrara, di cui sarebbe forse originario, alla Toscana – tra Firenze, Lucca e Siena.

Non mancano peraltro posizioni critiche ancora diverse, che mirano ad esempio a collocarne l'attività in ambito esclusivamente padano, giustificando i capziosi formalismi che animano la sua opera come una reazione polemica alle novità raffaellesche. Del resto, non solo i suoi ritratti sono sprovvisti di qualunque indicazione utile a riconoscere i personaggi effigiati, ma anche quando il

suo catalogo si è arricchito di opere di formulazione più complessa, come l'elegante *Allegoria della Verità* segnalata da Mina Gregori (Firenze, Gallerie degli Uffizi)<sup>2</sup>, per nessuna di esse è stato possibile stabilire l'originaria destinazione, cosicché l'attività del misterioso anonimo non risulta ancorata ad alcun centro preciso e i rapporti di volta in volta ipotizzati con Cremona, Bergamo e la stessa Ferrara rimangono del tutto ipotetici<sup>3</sup>. Altrettanto fallimentari si sono rivelati i tentativi di restituirgli un'identità storica: non appare ad esempio plausibile l'ipotesi, tenuta in serbo da Federico Zeri, di ricondurre i suoi dipinti a Girolamo da Cotignola, un artista di cui ora possiamo vantare una migliore conoscenza<sup>4</sup>.

Nel presentare i dipinti a suo parere riconducibili all'Amico friulano del Dosso (all'aggettivo 'friulano', pur palesemente incongruo, non si riesce ormai a rinunciare), Longhi teneva per ultimo questo straordinario *San Giovanni Battista*, a suo avviso "più eccentrico che mai e fra tutti il più suggestivo dei vari e successivi incontri culturali dell'artista". Egli lo aveva studiato anni prima nella collezione del conte Castelbarco Albani a Milano, ma, grazie a un'indicazione di Giacomo Bargellesi, era in grado di segnalarne il precedente passaggio in una vendita Genolini (Milano, 1909, n. 76), dove era stato proposto come opera di Francesco del Cossa: uno sfallo attributivo considerevole, visto il carattere chiaramente cinquecentesco del dipinto, ma che pure gli pareva significativo in quanto testimonianza di una sua possibile provenienza da Ferrara. Per non dire che, sempre a parere di Longhi, il dipinto sembrava recare i segni di un ripensamento della cultura quattrocentesca estense, tale da evocare il ricordo di certe tipologie, analogamente ascetiche e insieme vigorose, di Ercole de' Roberti (il pensiero corre al *San Giovanni Battista* di quest'ultimo, ora nella Gemäldegalerie di Berlino). Nel brano di paese incendiato dal tramonto, egli rimarcava poi che le soluzioni tipiche del Dosso sono restituite in modo ancora "più intrepido", tanto da anticipare, "con le sue strusciate", addirittura gli esiti *fauve* di Maurice de Vlaminck (1876-1958).

"E forse – proseguiva Longhi – la ricognizione non è completa", giacché l'effetto di sbalzo prodotto dalla luce radente sulla muscolatura, evidente in particolare nel torace e nel braccio sinistro, conferisce alla figura del santo un aspetto macabro quasi di "scorticato", "dove i segni della corruzione letale non sono da distinguere da quelli di una macerazione santificante": un dato che gli pareva richiamare il "diavolismo" del giovane Rosso Fiorentino, un altro artista – verrebbe da aggiungere – non meno coinvolto in un in-

<sup>2</sup> M. GREGORI, *Ancora due tracce dell'Amico friulano del Dosso*, in "Paragone", XI, 1960, 131, pp. 49-50.

<sup>3</sup> Non ha avuto seguito il tentativo di restituirgli l'*Allegoria della Fortezza e della Giustizia* tuttora nella cappella Varano in Santa Maria in Vado a Ferrara: M. LUCCO, *I pittori trevigiani e l'effetto Malchiostro*, in *Il Pordenone*, a cura di C. Furlan, atti del convegno (Pordenone, 1984), Pordenone, 1985, pp. 141-152, in part. 141-142, 146.

<sup>4</sup> Tale opinione, mai argomentata per iscritto ma documentata dalle fotografie che lo studioso aveva raccolto nella cartella intitolata a Girolamo da Cotignola (Bologna, Fondazione Federico Zeri – Università di Bologna), si motivava forse in base alla notizia vasariana circa l'intensa attività ritrattistica che il pittore avrebbe intrapreso nell'ultima fase della sua carriera (G. VASARI, *Le vite*, Firenze, 1550 e 1568, ed. a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, Firenze, 1966-1997, IV, 1976, p. 499).

<sup>1</sup> A. BACCHI, "Tempus elevat omnia"... cit., p. 53, al quale si rimanda anche per la completa vicenda critica nonché per un'approfondita discussione dell'intero problema.

telligente ricupero di soluzioni quattrocentesche (nel suo caso, la scultura di Donatello).

I collegamenti fin qui evidenziati assicurano al *San Giovanni Battista* un ruolo di cerniera tra la prima attività svolta in ambito settentrionale e i primi contatti con l'ambiente toscano che l'anonimo dovette instaurare sul principio del terzo decennio del '500. La sua esecuzione si colloca dunque a valle rispetto non soltanto al *Ritratto di gentiluomo col guanto* (Firenze, Gallerie degli Uffizi), secondo Longhi il più antico della serie per l'impianto schiettamente giorgionesco e il ricordo di Boccaccino nella resa cristallina delle pupille<sup>5</sup>; ma anche rispetto ai quadri eseguiti verso il 1520 che testimoniano il successivo avvicinamento al Dosso, quali il *Ritratto di gentiluomo in rosa* (già Bologna, Fondantico)<sup>6</sup> e quello di *Uomo d'arme* (già collezione dei conti di Warwick)<sup>7</sup>. Accanto a questo *San Giovanni Battista* va altresì letto il formidabile *Ritratto di prelado* (già Londra, collezione Harewood), che a giudicare dalla fotografia pubblicata nel 1960 da Longhi pare connotato da un'attitudine stilistica del tutto affine. In seguito, i rapporti con la cultura toscana sono destinati a rafforzarsi, sia pure secondo modalità non univoche: nella citata *Allegoria della Verità* la Gregori coglieva un nesso con il senese Andrea del Brescianino; nel *Ritratto di gentildonna* già appartenuto alla collezione Contini-Bonacossi (Firenze, Gallerie degli Uffizi) per il quale in un primo momento lo stesso Longhi aveva pensato al fiorentino Bachiacca, è stato più recentemente letto un collegamento con "gli stilemi duri del lucchese Zacchia il vecchio"<sup>8</sup>; quanto al purtroppo consunto *Ritratto di giovane con una lettera* (Cleveland, Museum of Art), ci si è infine accorti che nella posa riprende il *Giuliano II de' Medici* scolpito da Michelangelo entro il 1534 per la Sagrestia Nuova di San Lorenzo.

Attestandosi sul principio degli anni venti, ovvero nella fase più intensamente sperimentale del misterioso artista, il *San Giovanni Battista* segna l'apice della sua parabola, confermandolo come una delle personalità più imprevedibili e romanticamente "eccentriche" del primo Cinquecento italiano.

Daniele Benati

DENYS CALVAERT

Antwerp, c. 1540 - Bologna, 1619

## 2 *The Adoration of the Shepherds*, 1573-1574

Oil on canvas, 53 1/8 x 37 3/8 in.

*Literature*: V. FORTUNATI, in *Emozioni d'arte. Dipinti emiliani dal XV al XVIII secolo*, exh. cat., ed. by D. Benati, Bologna, 2001, pp. 29-32.

This representation of a familiar gospel episode has a most unusual compositional structure, distinguishing it from its more traditional iconography: the humble shepherds adoring Christ almost appear to be the protagonists, and occupy the central space of the scene, displacing the simple hut housing the Virgin and Child and Joseph, who appears in the penumbra at right. The foreground is filled by a classicizing haloed figure emerging from the undefined depths of a *mise en abîme* – a piece of metatheatricality – and holding a large volume with some apparently Greek characters, though the painter was not concerned about their intelligibility. This is probably Saint Luke, the sole Evangelist to give a detailed account of the shepherds' nocturnal appearance in Bethlehem (Luke 2,14). Such a choice suggests that the unknown patron was a person of refined culture, and the relatively small scale of this painting likely indicates it was used for personal devotion, although its history remains to be discovered.

The complex iconography of the image demanded a virtuosic level of perspective: the Northern European quality of the composition, which moves vertically, contains disparities and spatial breaks in order to highlight the separation between the story itself and the Evangelist-narrator. His theatrical gesture introduces us to the iconographic focus: the homage rendered to the Child by the shepherds, arranged along two diagonals to accentuate the dynamic sequence of the various narrative moments. The vertical development of space allows for close observation of every element, resulting in an appealing descriptive realism redolent of Flemish tradition. How the artist envisions the nocturne, too, is inspired by Flemish painting, with a subtle play of light and shade bringing out the bright flesh passages through the use of a sfumato effect. Yet there are evident citations from the world of Raphael and Michelangelo, reflecting the highly cultivated types of late Roman Mannerism and thus revealing the rich cross-fertilization between Italy and the Low Countries. The painting's iconography and style can therefore be easily associated with Calvaert, whose repeated sojourns in Rome saw him swiftly seeking to assimilate the cultural references found in the most important projects of the time (the Palazzo Farnese at Caprarola, the Villa d'Este at Tivoli, the Oratorio del Gonfalone in Rome) without betraying his initial training in Antwerp.<sup>1</sup>

Persuasive parallels can be made with certain drawings the artist made during his Roman years. Saint Luke may be compared with the figure of the Prophet in a sheet in the University Museum,

<sup>5</sup> R. LONGHI, *L'Amico Friulano...* cit., p. 165.

<sup>6</sup> D. BENATI, in *Quadri da collezione. Dipinti emiliani dal XIV al XIX secolo*, catalogo della mostra, Bologna, 2013, pp. 20-22, n. 4, con bibliografia precedente.

<sup>7</sup> Dopo essere stato depositato per qualche tempo nel Metropolitan Museum di New York, il dipinto è stato infine posto in vendita (Sotheby's, Londra, 9 luglio 2014, n. 40).

<sup>8</sup> A. NATALI, *Amico friulano del Dosso (attribuito)*, in *Il restauro del 'Leone X' di Raffaello* ("Gli Uffizi. Studi e ricerche". I pieghevoli", 28), Firenze, 1996.

<sup>1</sup> For Calvaert's Roman sojourns, see most recently S. TWIEHAUS, "Dal Nord a Bologna. Dionisio Calvaert pittore e disegnatore fiammingo in Italia", in *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secolo XV-XVI)*, symposium proceedings ed. by S. Frommel, Bologna, 2010, pp. 457-468.

Würzburg: both figures are bursting with Michelangelesque energy, while remaining contained within a Raphaelesque classicism.<sup>2</sup> The Angels in flight repeat that of their counterparts in the *Coronation of the Virgin* (Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques), a drawing that makes reference to the fresco painted in 1567 by Federico Zuccari in the Este chapel in Tivoli, engraved in 1573 by Domenico Tibaldi.<sup>3</sup> The young shepherd turning to the beholder, his arms raised in adoration, echoes a Northern-inspired Roman style in its emphatic theatricality, showy sculptural qualities, and delicate use of light, which captures the blond curls one by one. Finally, one can perceive the influence of Lorenzo Sabatini, with whom Calvaert had worked in the Sala Regia in the Vatican between 1572 and 1574: the shepherds' austere garb and the sober elegance of the Virgin Mary both partake of the Bolognese artist's reformed *maniera* style.

A felicitous narrative tone is created by the lively experimental approach Calvaert adopted during his Italian experiences before his definitive return to Bologna in 1574, thus supporting a date of 1573-1574 for the execution of our painting.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 462.  
<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 463.

Vera Fortunati



Denys Calvaert: *The Coronation of the Virgin* (drawing). Paris, Musée du Louvre.





DENYS CALVAERT  
Anversa, circa 1540 -  
Bologna, 1619

## 2 *L'adorazione dei pastori* 1573-1574

Olio su tela, cm 135 x 95

*Bibliografia:* V. FORTUNATI, in *Emozioni d'arte. Dipinti emiliani dal XV al XVIII secolo*, a cura di D. Benati, catalogo della mostra, Bologna, 2001, pp. 29-32.

Nel dipinto l'episodio evangelico presenta un'insolita struttura compositiva che si allontana dalle soluzioni iconografiche più tradizionali: gli umili pastori hanno un ruolo quasi da protagonisti, occupando lo spazio centrale della scena, mentre viene spostata sulla destra la capanna con la Vergine, il Bambino e Giuseppe, che si intravede nella penombra.

In primo piano un personaggio aureolato e vestito all'antica sbuca da un vuoto di profondità indefinita: è collocato "in abisso" e tiene tra le mani un grande libro scritto in caratteri greci, che il pittore non si è però premurato di rendere intellegibili. Si tratta probabilmente di Luca, l'unico tra gli evangelisti a raccontare con dovizia di particolari la visita notturna dei pastori a Betlemme (2, 14). Una tale scelta figurativa denota la cultura raffinata di un committente ancora ignoto, in quanto la piccola pala, verosimilmente destinata per le sue dimensioni ad una devozione personale, si presenta priva di notizie sulla storia passata.

La complessa iconografia pretende un particolare virtuosismo prospettico: in uno spazio verticaleggiante di ascendenza nordica si realizzano dislivelli e cesure per evidenziare la separazione tra il fatto storico e l'evangelista che ne scrive. Con gestualità teatrale quest'ultimo introduce al focus iconografico: l'omaggio al Bambino dei pastori che vengono collocati su due diagonali per accentuare il dinamismo nella sequenza dei vari momenti narrativi.

Lo sviluppo verticale dello spazio permette la visione ravvicinata di ogni elemento, approdando ad un piacevole realismo descrittivo di tradizione fiamminga. Anche la visualizzazione del notturno nel gioco sottile delle ombre e della luce, che fa risaltare con velature sfumate il chiarore degli incarnati, rientra nell'ambito fiammingo. Ma spiccano vistose citazioni raffaellizzanti e michelangiolesche, che rispecchiano l'ipercolta tipologia del tardo manierismo romano, segnalando la feconda contaminazione tra la cultura italiana e quella fiamminga. L'iconografia e lo stile del dipinto sono dunque facilmente riconducibili a Calvaert, quando nei ripetuti soggiorni a Roma tenta di assimilare velocemente le suggestioni culturali dei più importanti cantieri (Caprarola, Villa d'Este a Tivoli, Oratorio del Gonfalone), senza tradire l'originale formazione ricevuta ad Anversa<sup>1</sup>.

Persuasivo è il confronto con alcuni disegni che documentano gli anni romani dell'artista fiammingo. L'evangelista Luca s'apparenta al Profeta presente nel disegno di Würzburg (Museo dell'Università): in entrambe le figure la prorompente forza michelangiolesca viene contenuta da un classicismo di fonte raffaellesca<sup>2</sup>.

Il volo degli angeli ripete quello dell'*Incoronazione della Vergine* (Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques), disegno che fa riferimento all'affresco eseguito da Federico Zuccari nel 1567 nella cappella degli Este a Tivoli e che è stato inciso nel 1573 da Domenico Tibaldi<sup>3</sup>. Il giovane pastore che si volge verso lo spettatore sollevando le braccia in atto di adorazione riecheggia un romanismo nordicizzante nell'insistita mimica teatrale, nell'ostentato plasticismo, nell'uso raffinato della luce che riesce a fissare uno ad uno i biondi riccioli.

Non manca l'influenza di Lorenzo Sabatini, con il quale Calvaert lavora nella sala Regia in Vaticano tra il 1572 e il 1574: l'austero decoro dei pastori e la sobria eleganza di Maria rientrano nella maniera riformata dell'artista bolognese.

Un piacevole tono narrativo nasce dal vivace sperimentalismo che caratterizza la formazione italiana dell'artista fiammingo prima del definitivo rientro a Bologna nel 1574, giustificando per il dipinto una collocazione cronologica sul 1573-1574.

Vera Fortunati

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 463.

<sup>1</sup> Per i soggiorni romani di Calvaert si veda, da ultimo: S. TWIEHAUS, *Dal Nord a Bologna. Dionisio Calvaert pittore e disegnatore fiammingo in Italia, in Crocchia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secolo XV-XVI)*, a cura di S. Frommel, atti del convegno, Bologna, 2010, pp. 457-468.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 462.

LUCIO MASSARI  
Bologna, 1569-1633

3 *Saint Paul Exhorting  
the Ephesians to Burn  
Heretical Books*, c. 1612

Oil on canvas, 76 x 109 ¼ in.

*Provenance:* Vienna, Garten Palais,  
Liechtenstein Collection.

*Literature:* J. FALKE, *Katalog der  
Fürstlich Liechtensteinischen Bilder-  
Galerie im Gartenpalais der Rossau zu  
Wien*, Vienna, 1873, p. 32, no. 250  
(as "Bolognese School, early 17<sup>th</sup>  
century"); A. BROGI, "Bolognesi di primo  
Seicento", *Nuovi Studi. Rivista di arte  
antica e moderna*, 5, 1998, p. 136.

<sup>1</sup> Until 1895 the painting was displayed in the  
celebrated Garden Palace at Rossau, the summer  
residence of the Princes outside the walls of Vienna  
which had officially housed the historic *quadreria*  
between 1807 and the Second World War (as  
recorded by Falke in 1873; see Literature, above);

Drawn from the Acts of the Apostles, the subject illustrated here was much favoured during the Counter-Reformation because of its obvious implications for that period: the painting clearly refers to the Papal Index of prohibited books and defence of Catholic orthodoxy against heresy, represented at that time by Protestantism on the one hand and nascent modern science on the other. The episode depicted here shows the inhabitants of Ephesus, stirred by the passionate preaching of Paul the Apostle, publicly burning the ancient texts (now considered heretical) in their possession, with the full approval of the Apostle, standing in the middle ground at left, exhorting the citizens and armed with sword and crucifix.

Further value is certainly lent to this large and most beautiful picture by its prestigious provenance: in 1811, ascribed to Andrea del Sarto, it entered one of the most extraordinary painting collections in Europe, that of the Princes of Liechtenstein. With Prince Johannes I, who held true to a glorious family tradition, the collection was still being enhanced by considerable acquisitions in the early nineteenth century.<sup>1</sup> When a few decades ago Erich Schleier brought the work to my attention, cautiously putting forward the name of Lucio Massari, the grand canvas was still housed in the Castle at Vaduz, bearing a more generic but correct listing as



Lucio Massari: *Martyrdom of Saint  
Lawrence*. Florence, Certosa del Galluzzo.



“Schule von Bologna”, and a dating to the beginning of the seventeenth century, derived from the 1873 catalogue by Falke.<sup>2</sup>

I subsequently published the painting as a secure work by Lucio Massari, and still believe it is one of the most significant works we know of by this most worthy follower of the Carracci. Indeed, the Liechtenstein *Saint Paul* best and most clearly reveals the archetypal traits of Massari’s language and poetics. Having apprenticed in his youth in the workshop of Ludovico Carracci, the painter was immediately and powerfully drawn to the Classical Ideal propounded in Rome by Annibale, and from his earliest works clearly understood its profoundly moral values, as may be seen in the *Virgin and Child with Saints John the Evangelist and John the Baptist* painted in 1604 for the church of the Madonna dei Poveri in Bologna. No less vital for his training in the Bologna of the Carracci was the example provided by an artist such as Bartolomeo Cesi, in his own way a rigorous spokesman for the severest requirements of the Counter-Reformation Church as regarded the politics of images.

While one need not go into lengthy and detailed discussions of style in order to maintain the attribution to Massari, the canvas presented here does find an entirely convincing parallel with a specific element of the artist’s oeuvre (and therefore with a precise moment in his career), which assists us in dating it with a certain degree of plausibility. I am referring to the cycle of frescoes executed by Massari in 1612 at the Certosa del Galluzzo near Florence, his most demanding and perhaps most felicitous undertaking.<sup>3</sup> On his way back from a sojourn in Rome, which had afforded him first-hand contact with key works of the new Bolognese Classicism (not only by Annibale Carracci but also by the young Domenichino), Massari demonstrated through his work at the Certosa that he had mastered a language that was clear, devoid of excess, and capable of realizing complex narratives and dramatic actions with stereometric, perspectival rigour. These characteristics stand out in the painting before us, which may without any difficulty be specifically compared with two of the Florentine episodes, respectively the martyrdoms of Saint Lawrence and Saint Stephen: the solemn figure types are identical, as is their occupation of space. The arrangement of the vaguely *all’antica* architecture that frames the stories is also equally monumental; and even the steely chromatic range seems to coincide, setting aside the obvious difference in technique. That Massari’s Roman experience was still fresh in his mind is shown by the geometric prominence of the imposing

archaeological fragments (quite apart from their symbolic value), solidly placed in the foreground, one of which supports a half-nude young man, recalling the breadth of gesture and pose of the much more dreamy youths who inhabit the vault of the Galleria Farnese in Rome.

But there is another component that defines our picture: an equally conspicuous echo of contemporary Florentine painting, somewhere between Cigoli, Empoli and Passignano, recognizable for example in the lofty, measured pace of the figure on the left; or in the variety and style of clothing, which are entirely contemporary, appropriate for evoking the exotic, cosmopolitan milieu of ancient Ephesus – a setting whose completely modern appearance may have been precisely intended to further clarify the ideological coupling with the painter’s own present. The link seems so strong that one could imagine the picture was actually painted in Florence in 1612, the year of the Certosa project, and that it remained there. This might explain the silence of the sixteenth- and seventeenth-century Bolognese sources, which is strange for such a sizeable canvas.<sup>4</sup> In any case, not even those slightly disorienting sartorial notations succeed in compromising the unyielding coherence of an idealizing and extremely individual expressive tone, nor the austere moral thesis that underlies the narrative, which is reflected in the steadfast sense of space and the forms within it – forms that the artist renders in an almost purist key, like some Italian Philippe de Champaigne.

Alessandro Brogi

the new Liechtenstein Museum now houses a part of this collection. With the outbreak of war the painting was moved to Schloss Feldsberg (now Valtice in the Czech Republic), where it remained until 1944; it was assembled with other works in another Liechtenstein residence before being finally housed in Vaduz at the war’s end in 1945 (see *Important Old Master & British Pictures*, Christie’s, London, 9 July 2008, p. 72, lot 128). Prince Johannes I (1760-1836), who first purchased the painting, is remembered as the one who greatly expanded the rich family collection after the period of Prince Johann Adam (1657-1712), known as “Hans the Rich” (see R. BAUMSTARK, in *Liechtenstein. The Princely Collections*, exhibition catalogue, New York, 1985, p. 184). The back of the canvas still bears a label indicating that it came “from the Princely Gallery in Vienna” and the inventory number 250.

<sup>2</sup> In a letter of 25 October 1991, Schleier informed me that Lucio Massari’s name had also been proposed, equally cautiously, by Steve Pepper.

<sup>3</sup> The decoration of the Cappella delle Reliquie was entrusted in 1597 to the Florentine artist Bernardino Poccetti, but when he died in 1612 he had only completed the vault and some of the walls, which were then covered by Massari when he was commissioned to finish the project (see M. CELLINI, *Lucio Massari*, in *La scuola dei Carracci. I seguaci di Annibale e Agostino*, ed. by E. Negro and M. Pirondini, Modena, 1995, p. 222, with literature).

<sup>4</sup> The Galluzzo frescoes are dismissed by Carlo Cesare Malvasia in his account of Lucio Massari in the *Felsina Pittrice* with only brief and generic words: “[the artist painted] many things in the Charterhouse at Florence, where he sojourned at length, settling there with his family, and where he had a daughter” (1678, Bologna ed., 1841, I, p. 393).

LUCIO MASSARI  
Bologna, 1569-1633

3 *San Paolo a Efeso esorta  
a bruciare i libri eretici*  
1612 circa

Olio su tela, cm 193 x 277,5

*Provenienza:* Vienna, Garten Palais,  
collezione Liechtenstein.

*Bibliografia:* J. FALKE, *Katalog der Fürstlich Liechtensteinischen Bilder-Galerie im Gartenpalais der Rossau zu Wien*, Vienna, 1873, p. 32, n. 250 (come “Scuola bolognese, inizi del XVII secolo”); A. BROGI, *Bolognesi di primo Seicento*, in “Nuovi Studi. Rivista di arte antica e moderna”, 5, 1998, p. 136.

Tratto dagli *Atti degli Apostoli*, il soggetto qui illustrato riuscì molto gradito in età di Controriforma, per le sue ovvie implicazioni col presente: chiaro il riferimento all’Indice dei libri e alla difesa dell’ortodossia cattolica contro l’eresia, rappresentata in quel momento dal protestantesimo da un lato e dalla nascente scienza moderna dall’altro. L’episodio è infatti quello che vede gli abitanti di Efeso, infervorati dall’accesa predicazione di Paolo, mettere al rogo sulla pubblica piazza, perché a quel punto giudicati eretici, i testi antichi in loro possesso, con la piena approvazione dell’apostolo, ritratto in secondo piano sulla sinistra mentre esorta i presenti, armato di spada e crocifisso.

Un valore aggiunto a questo grande e bellissimo dipinto è senz’altro costituito dalla sua prestigiosa storia collezionistica, essendo entrato a far parte nel 1811, come opera di Andrea del Sarto, di una delle più straordinarie quadrerie storiche europee, quella dei principi di Liechtenstein, che ancora all’inizio del XIX secolo, nella persona del principe Johannes I, tennero fede alla gloriosa tradizione familiare con ingenti acquisti<sup>1</sup>. Allorché, vari decenni fa, Erich Schleier volle sottoporla alla mia attenzione, avanzando per essa, con qualche cautela, il nome di Lucio Massari, questa grande tela si conservava ancora nella castello di Vaduz, con un riferimento più generico ma corretto a “Schule von Bologna”, inizio del XVII secolo, che risaliva al catalogo ottocentesco di Falke<sup>2</sup>. Come opera certa di Massari pubblicai in seguito il dipinto, che tuttora reputo fra le opere più significative sin qui note di questo nobilissimo allievo dei Carracci: nel *San Paolo Liechtenstein*, infatti, si possono leggere al meglio e con grande chiarezza i tratti più tipici del suo linguaggio e della sua poetica. Educatosi in gioventù nella bottega di Ludovico, Massari avvertì da subito e con forza il richiamo dell’Ideale classico propugnato da Annibale a Roma, del quale, fin dalle prime opere, ben intese il portato profondamente morale in esso racchiuso, come dimostra la *Madonna col Bambino e i santi Giovanni Evangelista e Giovanni Battista* eseguita nel 1604 per la chiesa dei Poveri a Bologna. Non meno fondamentale per la sua formazione fu però anche l’esempio fornito, sulla scena bolognese di quegli anni, da un artista come Bartolomeo Cesi, a sua volta interprete rigoroso, nell’età dei Carracci, delle più serie istanze promosse dalla chiesa controriformata nella politica delle immagini.

Se è vero che non sembra necessario dilungarsi in dettagliate argomentazioni stilistiche al fine di sostenerne l’attribuzione a Massari, è tuttavia con un testo preciso e dunque un preciso momento della vicenda di questo artista che la tela qui esposta trova i riscontri più convincenti e probanti, utili anche a fissarne la datazione con una

certa plausibilità. Mi riferisco al ciclo di affreschi realizzato da Massari nel 1612 nella Certosa del Galluzzo a Firenze, che costituisce la sua impresa più impegnativa e forse, anche, la più felice<sup>3</sup>. Di ritorno da un soggiorno a Roma che gli aveva consentito di entrare in contatto diretto coi testi chiave del nuovo classicismo bolognese (non solo le opere di Annibale, ma anche quelle del giovane Domenichino), Massari poté esibire al Galluzzo un linguaggio chiaro, limpido, senza eccessi, capace di allestire con stereometrico rigore, quasi neoprospectico, storie complesse e azioni concitate. Caratteri che si ritrovano immutati nella grande tela in questione, agevolmente confrontabile, in particolare, con due riquadri, illustranti rispettivamente il martirio di san Lorenzo e quello di santo Stefano: identiche le tipologie solenni dei personaggi, identico il loro disporsi nello spazio. Un disporsi non meno monumentale delle architetture vagamente all’antica che, qui come là, fanno da cornice agli eventi. Persino il registro cromatico, severo, metallico, sembra coincidere, fatte salve ovviamente le disparità di tecnica. D’altronde, che l’esperienza romana fosse memoria ancora fresca lo dimostra, al di là della loro valenza simbolica, l’evidenza geometrica dei due grandi frammenti archeologici solidamente piazzati in primo piano, su uno dei quali poggia un giovane seminudo, memore nell’ampiezza di gesto e di postura di quelli che, assai più svagati, popolano la volta della Galleria Farnese. Ma un’altra componente contribuisce a caratterizzare il dipinto: un’altrettanto vistosa suggestione dalla pittura fiorentina contemporanea, fra il Cigoli, l’Empoli e il Passignano, riscontrabile ad esempio nell’altezzoso e compassato incedere del personaggio a sinistra o nella varietà e nella foggia delle vesti, del tutto contemporanee, atte a evocare l’ambiente esotico e cosmopolita dell’antica Efeso; un ambiente in tal modo completamente attualizzato, forse, nel preciso intento di rendere più palmare l’aggancio ideologico col presente. Tale suggestione appare così forte da farci pensare che il dipinto sia stato eseguito proprio a Firenze, in quello stesso 1612 dell’impresa del Galluzzo, e lì sia rimasto; di qui forse il silenzio delle fonti bolognesi sei e settecentesche, fatto strano per una tela di così grandi dimensioni<sup>4</sup>. In ogni modo, neppure quelle annotazioni di costume un po’ spiazzanti riescono a compromettere l’inflessibile coerenza di un registro espressivo idealizzante e particolarissimo, né il severo assunto morale che sottende il racconto, rispecchiato nella fermezza dello spazio e delle forme; forme che l’autore lucida in chiave quasi purista come un Philippe de Champaigne italiano.

Alessandro Brogi

<sup>1</sup> Fino al 1895 il dipinto si conservava nel celebre Garten Palais di Rossau, alle porte di Vienna, la residenza estiva dei principi, che dal 1807 fino alla Seconda Guerra Mondiale aveva ospitato ufficialmente la quadreria storica (qui infatti lo registra Falke nel 1873, vedi bibliografia), e dove da anni essa è in parte ritornata con l’istituzione del nuovo Liechtenstein Museum. Allo scoppio della guerra la tela fu trasferita nel castello di Feldsberg, l’attuale Valterice in Repubblica Ceca, dove rimase fino al 1944, allorché fu ricoverata insieme ad altri pezzi della quadreria in un’ulteriore residenza Liechtenstein, per approdare infine a Vaduz, a guerra finita, nel 1945 (cfr. *Important Old Master & British Pictures*, Christie’s, Londra, 9 luglio 2008, p. 72, lotto 128). Va detto che il principe Johannes I (1760-1836), cui si deve l’ingresso del dipinto in galleria, è ricordato come colui che dai tempi dello ‘splendido’ Johann Adam (1657-1712) più incrementò la ricca collezione di famiglia (cfr. R. BAUMSTARK, in *Liechtenstein. The Princely Collections*, catalogo della mostra, New York, 1985, p. 184). Sul verso, applicato alla tela in basso, si legge ancora il cartellino con l’indicazione “Dalla galleria principesca in Vienna” e il numero d’inventario 250.

<sup>2</sup> Nella sua comunicazione scritta del 25 ottobre 1991, Schleier mi informava che il nome di Lucio Massari era stato avanzato, con le stesse cautele, anche da Steve Pepper.

<sup>3</sup> La decorazione della cappella delle Reliquie era stata affidata nel 1597 al fiorentino Bernardino Poccetti, che al momento della sua morte, avvenuta nel 1612, aveva portato a compimento solo la decorazione della volta e di alcune porzioni di parete, ricoperte poi da Massari allorché fu incaricato di completare l’impresa (cfr. M. CELLINI, *Lucio Massari*, in *La scuola dei Carracci. I seguaci di Annibale e Agostino*, a cura di E. Negro, M. Pironcini, Modena, 1995, p. 222, con ulteriore bibliografia).

<sup>4</sup> Del resto, gli stessi affreschi del Galluzzo sono liquidati da Carlo Cesare Malvasia nella *vita* dedicata a Lucio Massari all’interno della *Felsina Pittrice* con un breve e generico cenno: “Molte cose nella Certosa di Firenze, ove si trattene gran tempo, passandovi ad abitare con la famiglia, ed ottenendovi una figliola” (1678, ed. Bologna 1841, I, p. 393).

GUIDO RENI  
Bologna, 1575-1642

4 *A Country Dance*  
c. 1601-1602

Oil on canvas, 31 7/8 × 39 in.

*Inscription:* “115”, on the back of the original canvas.

*Provenance:* Cardinal Scipione Borghese, Villa Borghese, Rome (Inventory of c. 1620, Archivio Segreto Vaticano, Fondo Borghese, busta 470, no. 69: “Un quadro in tela d’un Ballo di diverse contadine e contadini alla lombarda, cornice negra con oro, alto 3 1/4 largo 4, Albano”); Giovan Battista Borghese, Prince of Rossano, Palazzo Borghese in Campo Marzio, Rome (1693 inventory: Archivio Segreto Vaticano, Fondo Borghese, busta 7504, f. 205: “Sopra al detto quadro in tela con un Paese con molte figure figurine con un ballo in Campagna alto p.mi 3 e mezzo Cornice dorata del No (sic) di Guido Reni”); [...] London, Bonham’s, 19 July 2008, lot 101 (as “Anonymous Bolognese School”).

*Literature:* J. MANILLI, *Villa Borghese fuori di Porta pinciana descritta da Jacomo Manilli*, Rome, 1650, p. 110; P. DELLA PERGOLA, “L’inventario Borghese del 1693”, *Arte antica e moderna*, VIII, no. 30, 1965, p. 205; S. CORRADINI, “Un antico inventario della quadreria del Cardinale Borghese”, in *Bernini scultore. La nascita del barocco in Casa Borghese*, ed. by A. Coliva and S. Schütze (exh. cat., Rome), 1998, pp. 449-456; E. FUMAGALLI, “Sul collezionismo di dipinti ferrarese a Roma nel Seicento. Riflessioni e aggiunte”, in *Il camerino delle pitture di Alfonso I*, ed. by A. Ballarin, Cittadella, 2007, VI, pp. 173-193, specifically p. 175; P. MATTHIEN, “A Genre Scene with a Country Dance or Fête Champêtre”, in *Guido Reni. The “Divine” Guido: a Trio* (exh. cat., London), 2017, pp. 24-43; F. GATTA, “Guido Reni

In an opening near a stream, a group of country folk have organised a dance party, which the local lady has gratified with her presence, inaugurating the event by dancing with a young *contadino*. Two ladies-in-waiting have taken their place on a slope nearby, observing and commenting on the twirling couple. Seated next to them are countrywomen of various ages, two of them busy caressing a little boy, while most of the men stand behind them. Among these, on the left, stands a nobleman – perhaps the local lord – dressed as a hunter and accompanied by the fellow members of his hunting party, who rest on the grass with their rifles. Musical accompaniment is provided by the *viola da braccio* played by one of the men, while another, holding a lute, reaches for a flask of wine set on the ground. Beyond, on a makeshift bridge crossing the stream, a woman hurries towards the party, dragging an unruly child behind her.

The atmosphere is relaxed but punctuated by precise rituals of social hierarchy: as a sign of their benevolence, the aristocrats have deigned to mingle with their subjects for a while, thus launching a party which will last into the night. The joyous climate is further underlined by the landscape setting: on the other side of the hill rising to the left, with hamlets on its slopes and topped by a castle, the view widens out towards the valley beyond, stretching to the distant sea. The sky begins to darken, and seagulls stand out against the clouds.

With a touch of truly unexpected jest, the artist has depicted two small flies on the upper part of the picture, simulating their presence on the canvas and thus suggesting they could be chased away by the beholder, who would then remain startled on discovering, in reality, that they are painted.

It is not only for this reason that the reappearance of this delightful picture constitutes one of the most startling reattributions of these last years to Guido Reni, whose penchant for solemnity and idealization might at first sight seem quite remote from the explicit naturalism and sense of amusement that animate this scene.

When it was consigned to a Bonham’s sale in London in 2008 as “Anonymous Bolognese School”, its high quality immediately drew the attention of scholars. Yet none of the Bolognese artists we are accustomed to associate with landscape painting seemed to correspond to the style of this little picture, with its crystalline light and highly refined stylization of figures. Apart from Viola, Domenichino and Badalocchi, who were active in Rome, following the manner of Annibale Carracci, and leaving aside Mastelletta and the young Guercino, who were instead active in Emilia in Ludovico’s wake, Agostino

e Domenichino: il ritrovamento degli ‘scherzi di amorini’ dai camerini di Odoardo e novità su due paesaggisti al servizio dei Farnese”, *Bollettino d’arte*, series VIII, 2017, 33-34, pp. 131-144, fig. 3, p. 136; P. ROSENBERG, *Les Dessins de la collection Mariette. Écoles italienne et espagnole*, Paris, 2019, III, p. 1034, no. I 1708.

Carracci was also ruled out – the name initially put forward by Aidan Weston-Lewis and Nicholas Turner (verbal communications). Indeed, it is clear that the painting belongs to a generation subsequent to that of the Carracci.

It was to Keith Christiansen’s credit that attention was drawn to the stylistic resemblance between our landscape and that in a small picture on copper by Guido Reni with the *Rest on the Flight into Egypt* (formerly London, Pat Coombs), once in the Borghese collection in Rome.<sup>1</sup> The new lead turned out to be precise: while consulting the invaluable Provenance Index of the Getty Research Institute, Weston-Lewis noticed that the inventory of 7 April 1693, listing the goods owned in the family’s palazzo in the Campo Marzio in Rome by Giovan Battista Borghese, Prince of Rossano, included a “quadro in tela con un Paese con molte figure figurine con un ballo in Campagna alto p.mi 3 e mezzo Cornice dorata del No (sic) di Guido Reni”. Given the correspondence of subject and dimensions, it is very likely that the painting before us was the one described there. As Weston-Lewis observed, it is “inconceivable” that years after Reni’s death such an atypical work should be ascribed to him without concrete proof of documentary evidence.

At this point it became easy to verify that a painting “d’un Ballo di villa [...] di Guido Reni” was already in the Villa Borghese in 1650, when it was mentioned by Giacomo Manilli; and it is striking to learn that our canvas was displayed in a room adjacent to that which housed the copper by Reni mentioned above with the *Rest on the Flight into Egypt*, which is also very close to it as regards style.

Going even further back, we may read the inventory drawn up in about 1620 of the paintings owned by Cardinal Scipione Borghese, which describes “A picture on canvas of a Dance of several peasant women and men *alla lombarda*”, though it is ascribed to Francesco Albani. If it remains to be explained why the authorship of Guido Reni, correctly recorded in 1650 by Manilli, was confused with that of Albani in a previous inventory, the “Lombard” reference used to indicate the subject is very pertinent to our painting. In fact the old French inventories speak of a *Fête Milanaise* in listing a painting by Agostino Carracci of about 1584 (Marseille, Musée des Beaux-Arts), which Reni must have known, given the numerous parallels with the canvas studied here.<sup>2</sup> It may also be noted that the dance “alla lombarda” was very widespread between the 1400s and 1600s.<sup>3</sup>

In composing his own painting, Guido did not keep in mind only the picture by Agostino Carracci – he evidently also looked at Annibale’s achievements in the field of landscape in Bologna (*Hunt-*

<sup>1</sup> F. VALLI, in *Guido Reni (1575–1642)* (exh. cat., Bologna, 1988), ed. by A. Emiliani, pp. 38-39, no. 11; L. PERICOLO, in C.C. Malvasia, *Felsina pittrice. Lives of the Bolognese Painters*, IX, *Life of Guido Reni*, ed. by E. Cropper and L. Pericolo, London and Turnhout, 2019, I, p. 452, note 680, II, fig. 32. The painting was then offered for sale (Christie’s, London, 2 July 2013, lot 33). It can be recognized as a painting mentioned by J. MANILLI, *Villa Borghese...* cit., p. 111 (“Nel Camerino, che segue, pieno tutto di quadri piccoli, la Madonnina vicino al Letto, alla quale un Angelo presenta una tazza di frutti, è di Guido Reni”).

<sup>2</sup> Once believed to be by Annibale Carracci, the Marseille painting was attributed to Agostino by C. WHITFIELD, “The Landscapes of Agostino Carracci: reflections on his role in the Carracci School”, in *Les Carrache et les décors profanes* (Actes du colloque organisé par l’Ecole Française de Rome, Rome, 2-4 October 1986), Rome, 1988, pp. 79-80.

<sup>3</sup> J. SASPORTES, *Storia della danza italiana dalle origini ai giorni nostri*, Turin, 2011, p. 12.



Guido Reni: *Rest on the Flight into Egypt*. Formerly London, Pat Coombs.

*ing, Fishing*, Paris, Musée du Louvre; *Landscape with the Holy Family Returning from Egypt*, Florence, Massimo Vezzosi collection).<sup>4</sup> Starting from these models, he was then able to revive precedents by Nicolò dell'Abate, the author in about 1550 of the graceful landscapes in Palazzo Poggi in Bologna, so as to give his composition a light-hearted and at the same time aristocratic character. This was clearly far from Annibale's approaches to what is called the "classical" or "ideal" landscape, exemplified in an almost programmatic way in the *Flight into Egypt* painted between 1602 and 1603 for Cardinal Pietro Aldobrandini, nephew of Pope Clement VIII (Rome, Doria Pamphilj Gallery).

This confirms a dating of this painting to between 1601 and 1602, that is, at the beginning of Guido's first Roman sojourn, which began in late 1601. Even the taste for trompe l'oeil, evident in the flies which appear to rest on the canvas, refers to the Bolognese culture of the Carracci. In the autograph notes in the margin of a copy of Giorgio Vasari's *Lives* they owned (Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio), Annibale recounts the prank played on him by Jacopo Bassano, when at the end of the 1580s he had travelled to Venice and had gone to visit him. On that occasion he stretched out "his hand to pick up a book placed on a chair", only to realise that it was "a small piece of card, on which a foreshortened book was depicted with great artifice".<sup>5</sup>

The mimetic capacity of painting was a subject very close to Annibale's heart, and we should not be surprised that as soon as Guido arrived in Rome, he would also have wanted to prove his ability in this field, within a painting of a subject which is itself playful. The still strongly Bolognese character of our picture, and its Carraccesque quality in particular, is also confirmed by an anonymous drawing which echoes its composition (Bayonne, Musée Bonnat-Helleu, inv. 1383), formerly owned by Pierre Crozat and then by Pierre-Jean Mariette, who both believed it was by Annibale Carracci.

That during his initial Roman period Reni did not scorn landscape painting, a genre he would later completely abandon, has recently found confirmation also thanks to the reappearance on the Italian art market (Milan, Il Ponte, 19 April 2018, lot 924) of a *Landscape with Cupids at Play* (c. 1604-1605), whose precise authorship, given in the sale catalogue as Francesco Albani, was immediately recognized by Reni specialists, and which comes from Odoardo Farnese's *Camerini* in the Palazzetto in via Giulia.<sup>6</sup>

Daniele Benati



<sup>4</sup> On this last painting (oil on canvas, 66.5 × 88.5 cm), see N. TURNER, "Un nuovo 'Paesaggio col ritorno dalla fuga in Egitto' del giovane Annibale Carracci", *Prospettiva*, 126/127, 2007, pp. 149-151; D. BENATI, in *1609-2009. Omaggio a Annibale Carracci. Due opere per un centenario* (exh. cat., Bologna), ed. by D. Benati, Ferrara, 2009, pp. 37-41.

<sup>5</sup> D. BENATI, "Le 'postille' di Annibale Carracci al terzo tomo delle Vite di Vasari", in *Annibale Carracci* (exh. cat., Bologna and Rome, 2006-2007), Milan, 2007, p. 463, no. 38.

<sup>6</sup> Oil on canvas, 77 × 60 cm. F. GATTA, *Guido Reni e Domenichino...* cit., pp. 134-135, fig. 2.

GUIDO RENI  
Bologna, 1575-1642

4 *Danza campestre*  
1601-1602 circa

Olio su tela, cm 81 x 99

*Iscrizioni:* “115”, nel retro della tela originale.

*Provenienza:* Cardinal Scipione Borghese, Villa Borghese, Roma (Inventario circa 1620, Archivio Segreto Vaticano, Fondo Borghese, busta 470, no. 69: “*Un quadro in tela d’un Ballo di diverse contadine e contadini alla lombarda, cornice negra con oro, alto 3 ¼ largo 4, Albano*”); Giovan Battista Borghese, Principe di Rossano, Palazzo Borghese in Campo Marzio, Roma (Inventario 1693, Archivio Segreto Vaticano, Fondo Borghese, busta 7504, f. 205: “*Sopra al detto quadro in tela con un Paese con molte figure figurine con un ballo in Campagna alto p.mi 3 e mezzo Cornice dorata del No (sic) di Guido Reni*”); [...] Londra, Bonham’s, 19 luglio 2008, n. 101 (come “Anonymous Bolognese School”).

*Bibliografia:* J. MANILLI, *Villa Borghese fuori di Porta pinciana descritta da Giacomo Manilli*, Roma, 1650, p. 110; P. DELLA PERGOLA, *L’inventario Borghese del 1693*, in “*Arte antica e moderna*”, VIII, n. 30, 1965, p. 205; S. CORRADINI, *Un antico inventario della quadreria del Cardinale Borghese*, in *Bernini scultore. La nascita del barocco in Casa Borghese*, a cura di A. Coliva, S. Schütze, catalogo della mostra, Roma, 1998, pp. 449-456; E. FUMAGALLI, *Sul collezionismo di dipinti ferrarese a Roma nel Seicento. Riflessioni e aggiunte*, in *Il camerino delle pitture di Alfonso I*, a cura di A. Ballarin, Cittadella, VI, 2007, pp. 173-193, in part. p. 175; P. MATTHIESEN, *A Genre Scene with a Country Dance or Fête Champêtre*, in *Guido Reni. The “Divine” Guido:*

Nello spiazzo in prossimità di un ruscello, un gruppo di vilani ha organizzato una festa da ballo, che la signora del luogo si compiace di inaugurare danzando con un giovane contadino. Due dame hanno preso posto su uno scoscendimento del terreno e assistono alle giravolte della coppia, commentandole tra loro. Accanto ad esse siedono popolane di varie età, due delle quali intente a vezzeggiare un bambino, mentre gli uomini stanno perlopiù in piedi alle loro spalle. Tra essi figura, sulla sinistra, anche un nobile in abiti da cacciatore, forse il signore del paese, e altri suoi compagni di caccia si sono accomodati sull’erba con il fucile al fianco. L’accompagnamento musicale è assicurato dalla viola da braccio suonata da un contadino, mentre un altro, con un liuto, già pone mano a una fiasca di vino posata al suolo. Sul ponticello gettato sul torrente una donna si affretta verso il luogo della festa, trascinando con sé un bambino riottoso.

L’atmosfera è distesa, ma scandita da precisi rituali gerarchici: in segno di benevolenza, gli aristocratici accettano di mescolarsi per qualche tempo con i loro sudditi, così da dare avvio alla festa che proseguirà tutta la notte. Anche l’ambientazione paesaggistica concorre a sottolineare il clima gioioso: oltre la collina che si leva sulla sinistra, occupata sulle falde da piccoli borghi e sormontata da un castello, la vista si allarga verso la vallata retrostante, fino a mostrare in lontananza il mare. Il cielo comincia a rabbiarsi e gruppi di bianchi gabbiani si stagliano contro le nuvole.

Con uno scherzo davvero inaspettato, il pittore ha raffigurato nella parte alta due piccole mosche, in modo che sembrino posate sulla tela e l’osservatore si senta in dovere di scacciarle con la mano, salvo rimanere mortificato accorgendosi che sono in realtà dipinte.

Non solo per questo motivo, la ricomparsa del delizioso dipinto ha costituito una delle più sorprendenti restituzioni di questi ultimi anni a un artista come Guido Reni, le cui propensioni auliche e idealizzanti potrebbero a prima vista sembrare quanto di più remoto dal garbato naturalismo e dall’accento divertito che lo animano.

Comparso nel 2008 a Londra in una vendita Bonham’s come “Anonymous Bolognese School”, la sua alta qualità ha subito attirato l’attenzione degli studiosi. Nessuno degli artisti bolognesi che siamo soliti associare alla pittura di paesaggio sembrava però corrispondere alla fisionomia stilistica proposta nel piccolo dipinto, connotato da una visione cristallina e da una stilizzazione assai raffinata delle figure. Oltre ai nomi di Viola, Domenichino,

a *Trio*, catalogo della mostra, Londra 2017, pp. 24-43; F. GATTA, *Guido Reni e Domenichino: il ritrovamento degli ‘scherzi di amorini’ dai camerini di Odoardo e novità su due paesaggisti al servizio dei Farnese*, in “*Bollettino d’arte*”, serie VIII, 2017, 33-34, pp. 131-144, fig. 3, p. 136; P. ROSENBERG, *Les Dessins de la collection Mariette. Écoles italienne et espagnole*, Parigi, 2019, III, p. 1034, n. I 1708.

Badalocchi, attivi a Roma secondo i modi appresi da Annibale Carracci, e a quelli del Mastelletta e del giovane Guercino, operosi invece in Emilia nel solco di Ludovico, è stato così scartato anche il nome di Agostino Carracci, al quale avevano in un primo momento pensato Aidan Weston-Lewis e Nicholas Turner (comunicazioni orali). È infatti evidente che l’autore del quadro appartiene a una generazione successiva a quella dei Carracci.

È stato invece merito di Keith Christiansen aver richiamato l’attenzione sull’affinità stilistica che lega il paesaggio a quello contenuto in un piccolo rame di Guido Reni, raffigurante il *Riposo durante la fuga in Egitto* (già Londra, Pat Coombs), già in collezione Borghese a Roma<sup>1</sup>. La nuova pista si è poi rivelata esatta allorché, consultando il prezioso “Provenance Index” del Getty Research Institute, Weston-Lewis si è accorto che nell’inventario del 7 aprile 1693 dei beni posseduti nel palazzo in Campo Marzio a Roma da Giovan Battista Borghese, Principe di Rossano, figurava un “quadro in tela con un Paese con molte figure figurine con un ballo in Campagna alto p.mi 3 e mezzo Cornice dorata del No (sic) di Guido Reni”. Poiché il soggetto e le dimensioni corrispondono, è molto probabile che il dipinto in esame fosse questo. E, come ha osservato Weston-Lewis, è “inconcepibile” che anni dopo la scomparsa di Reni un lavoro così atipico gli venisse riferito, senza che ci fossero prove concrete o motivi documentali.

A questo punto è stato facile verificare che un quadro “d’un Ballo di villa [...] di Guido Reni” si trovava a Villa Borghese già nel 1650, quando lo menzionava Giacomo Manilli. Ed è assai suggestivo apprendere che il presente dipinto era esposto in una stanza adiacente a quella in cui era appeso il citato rame di Guido Reni con il *Riposo durante la fuga in Egitto*, assai vicino ad esso anche dal punto di vista stilistico.

Risalendo ancora più indietro, ci imbattiamo nell’inventario redatto intorno al 1620 dei quadri posseduti dal cardinale Scipione Borghese, dove viene descritto “Un quadro in tela d’un Ballo di diverse contadine e contadini alla lombarda”, riferito però a Francesco Albani. Se rimane da spiegare perché la paternità di Guido Reni, correttamente registrata nel 1650 da Manilli, fosse equivocata con quella di Albani in un precedente inventario, la qualifica “alla lombarda” usata per indicare il soggetto risulta assai invece pertinente al nostro dipinto. Gli antichi inventari francesi parlano infatti di *Fête Milanaise* a proposito di un quadro eseguito da Agostino Carracci intorno al 1584 (Marsiglia,

<sup>1</sup> F. VALLI, in *Guido Reni (1575-1642)*, a cura di A. Emiliani, catalogo della mostra, Bologna, 1988, pp. 38-39, n. 11; L. PERICOLO, in C.C. Malvasia, *Felsina pittrice. Lives of the Bolognese Painters*, IX, *Life of Luido Reni*, a cura di E. Cropper, L. Pericolo, London-Turnhout, 2019, I, p. 452, nota 680, II, fig. 32. Il dipinto è stato poi posto in vendita (Christie’s, Londra, 2 luglio 2013, n. 33). Lo si riconosce in un quadro descritto da J. MANILLI, *Villa Borghese...* cit., p. 111 (“Nel Camerino, che segue, pieno tutto di quadri piccoli, la Madonnina vicino al Letto, alla quale un Angelo presenta una tazza di frutti, è di Guido Reni”).

Musée des Beaux-Arts), che certo Reni dovette conoscere, viste le numerose assonanze con la tela in esame<sup>2</sup>. Si ricorderà poi che la danza “alla lombarda” era un tipo di ballo assai diffuso tra XV e XVII secolo<sup>3</sup>.

Nel costruire il proprio dipinto, Guido non tiene però presente solo il citato modello di Agostino Carracci. Evidentemente egli guarda anche ai risultati raggiunti da Annibale nel campo del paesaggio a Bologna (*La caccia, La pesca*, Parigi, Musée du Louvre; *Paesaggio col ritorno della sacra famiglia dall’Egitto*, Firenze, collezione Massimo Vezzosi)<sup>4</sup>. A partire da tali modelli, egli sa poi recuperare i precedenti di Nicolò dell’Abate, autore di aggraziati paesaggi in palazzo Poggi a Bologna (circa 1550), così da conferire alla raffigurazione un carattere leggero e nello stesso tempo aristocratico. Sono evidentemente ben lontani gli approdi di Annibale a quello che viene definito il paesaggio “classico” o “ideale”, che si manifesteranno in modo quasi programmatico nella *Fuga in Egitto* dipinta tra il 1602 e il 1603 per il Cardinale Pietro Aldobrandini, nipote di papa Clemente VIII (Roma, Galleria Doria Pamphilj).

Ciò conferma una datazione di questo quadro tra il 1601 e il 1602, vale a dire all’inizio del primo soggiorno romano di Guido, avviato sul finire del 1601. Anche il gusto per il *trompe l’oeil*, palese nelle mosche posate sulla tela, rinvia alla cultura bolognese dei Carracci. Nelle postille autografe in margine a un esemplare delle *Vite* di Giorgio Vasari di loro proprietà (Bologna, Biblioteca Comunale dell’Archiginnasio), Annibale racconta infatti lo scherzo di cui egli stesso era stato fatto oggetto da parte di Jacopo Bassano, allorché sul finire degli anni ottanta si era recato a Venezia ed era andato a trovarlo. In quell’occasione aveva teso “la mano per pigliar un libro il quale era posto sopra una sedia”, salvo avvedersi che si trattava di “un picciolo pezzetto di cartonzello, nel qual era con tanto artificio figurato un libro in iscorto”<sup>5</sup>. La capacità mimetica della pittura era un tema che stava assai a cuore ad Annibale, e non deve sorprenderci che, appena arrivato a Roma, anche Guido volesse dar prova della sua abilità in questo ambito, all’interno di un dipinto di soggetto esso stesso scherzoso.

Il carattere ancora fortemente bolognese e in particolare carraccesco del quadro è confermato anche da un disegno di autore anonimo che ne riprende la composizione (Bayonne, Musée Bonnat-Helleu, inv. 1383), già appartenuto a Pierre Crozat e poi a Pierre-Jean Mariette che lo ritenevano opera di Annibale Carracci.

Che nel corso della sua prima attività romana Reni non disdegnasse la pittura di paesaggio, un genere che avrebbe poi completamente abbandonato, ha trovato recentemente conferma anche grazie alla ricomparsa sul mercato italiano (Milano, Il Ponte, 19 aprile 2018, n. 924) di un *Paesaggio con scherzi di amorini* di esecuzione leggermente posteriore (1604-1605 circa), la cui esatta paternità, riferita nel catalogo di vendita a Francesco Albani, è stata immediatamente riconosciuta dagli specialisti del pittore e che risulta provenire dai Camerini di Odoardo Farnese nel Palazzetto di via Giulia<sup>6</sup>.

Daniele Benati

<sup>6</sup> Olio su tela, cm 77 × 60. F. GATTA, *Guido Reni e Domenichino...* cit., pp. 134-135, fig. 2.

<sup>2</sup> Già ritenuto di Annibale Carracci, il dipinto di Marsiglia è stato ricondotto ad Agostino da C. WHITFIELD, *The Landscapes of Agostino Carracci: reflections on his role in the Carracci School*, in *Les Carrache et les décors profanes*, Actes du colloque organisé par l’Ecole Française de Rome (Rome, 2-4 ottobre 1986), Roma, 1988, pp. 79-80.

<sup>3</sup> J. SASPORTES, *Storia della danza italiana dalle origini ai giorni nostri*, Torino, 2011, p. 12.

<sup>4</sup> Su quest’ultimo dipinto (olio su tela, cm 66,5 x 88,5): N. TURNER, *Un nuovo “Paesaggio col ritorno dalla fuga in Egitto” del giovane Annibale Carracci*, in “Prospettiva”, 126/127, 2007, pp. 149-151; D. BENATI, in *1609-2009. Omaggio a Annibale Carracci. Due opere per un centenario*, a cura di D. Benati, catalogo della mostra (Bologna), Ferrara, 2009, pp. 37-41.

<sup>5</sup> D. BENATI, *Le “postille” di Annibale Carracci al terzo tomo delle Vite di Vasari*, in *Annibale Carracci*, catalogo della mostra (Bologna-Roma), Milano, 2007, p. 463, n. 38.



MATTEO LOVES

Born in Cologne, documented  
in Cento from 1625

5 *The Virgin Adoring the Child*  
c. 1630

Oil on canvas, 60 ¾ x 44 in.

*Provenance:* Vienna, Liechtenstein  
Collection.

*Literature:* P. BAGNI, *Benedetto Gennari e la bottega del Guercino*, Bologna, 1986, pp. 267, 275, no. 144; M. PIRONDINI, in *La scuola del Guercino*, ed. by E. Negro, M. Pirondini and N. Roio, Modena, 2004, p. 293, fig. 437.



Guercino: *The Adoration of the Shepherds*, detail. Piacenza, Cathedral.

<sup>1</sup> On the artist, see N. CLERICI BAGOZZI, "Benedetto Zalone e Matteo Loves", *Paragone*, 241, 1970, pp. 36-51; P. BAGNI, *Benedetto Gennari...* cit., pp. 267-286; M. CENSI, "Matteo Loves. Un fiammingo accanto al Guercino", *Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria. Atti e memorie*, 4th series, XII, 1996, pp. 107-207; and M. PIRONDINI, in *La scuola...* cit., pp. 285-308.

The traditional iconography of the Virgin Mary adoring the Christ Child, adopting the phrase "*quem genuit adoravit*" (she worships him whom she bore), is here presented with emphatically symbolic intent: instead of lying in a crib, Jesus is placed on an altar, before which the Madonna kneels. In this manner, and while retaining the affectionate character usually found in this type of subject, the artist underlines Christ's sacrificial role in the redemption of sinful humanity, a role taken on at the moment of his incarnation. The accentuated realism of the shiny marble base, satin cushion and pure white sheet from which the infant has freed himself – alluding to the shroud he will leave behind at the moment of the Resurrection – contributes to the heightened atmosphere, and the appeal of the image is further enhanced by the miraculous light, which lends a vibrant quality to the fringes of the sheet, casting a shadow on the side of the altar.

The painting is the work of Matteo Loves, and has been known to scholars since 1986, when it was published by Prisco Bagni, to whom it had been pointed out by Denis Mahon, who also identified it as having once formed part of the Liechtenstein Collection in Vienna. Since then it has generally been considered one of the masterpieces by this singular artist of German origin who was wont to sign himself as "fiammingo" (Flemish) but was in any case a naturalised Emilian. In the well-tuned but potentially slightly tedious choir of Guercino's workshop, Loves stands out as a soloist of genius, using unscripted virtuoso passages and embellishments that reveal his original and independent qualities.<sup>1</sup>

Evidence of the non-Italian roots of his culture appears in the metallic polish of his surfaces, although the figure types of his sacred protagonists and the dense chiaroscuro that animates the image can be explained through contact with Guercino, with whom Loves must have first been acquainted at some point before 1625, when he was married in Cento. The great master's elevated style, to which he constantly refers, is that of the mid-1620s, that is, subsequent to Guercino's felicitous Roman sojourn during the brief pontificate of Gregory XV Ludovisi (1621-1623). One can soon recognise that the peasant-like temperament of the Virgin and Child in our canvas is attuned, for example, to that of the same figures in the *Adoration of the Shepherds* frescoed by Guercino in the dome of Piacenza Cathedral (1626-1627); and that the language of Loves, who may on that occasion have been able to collaborate with the master, is founded on the robust but tender-hearted *Sibyls* painted by Guercino in the drum of the same dome.



One could thus launch a rich series of works and perfectly clear comparisons, and then – sooner or later – an exhibition. With his enamelled surfaces and often unexpectedly genial ideas, Matteo Loves could stand on his own. It would be nice to see our dazzling *Virgin Adoring the Child* alongside the *Dead Christ* in the Pinacoteca Civica in Cento (truly worthy of a Danube painter of the early Cinquecento), the privately-owned *Susanna and the Elders* and *Dream of Joseph*,<sup>2</sup> the *Magdalen Meditating the Crucifix* in the Fondazione Cavallini Sgarbi, the *Portrait of Alfonso III as a Capuchin* in the Galleria Estense, Modena (1635),<sup>3</sup> the small-scale *Guardian Angel* in Cento (1630), and – why not? – the grand altarpieces in Corporeno, San Pietro in Casale (1641-1642) and Carpi (1645),<sup>4</sup> of which I am personally very fond. In establishing a decisive parallel with the landscape in the *Saint George and the Dragon* in the parish church in Corporeno,<sup>5</sup> we might also recall the beautiful *Death of Adonis* recently offered for sale as by Guercino himself, but which should be given to Loves, never before so aware of Northern European inspiration of the kind found in van Poelenburgh.<sup>6</sup>

We can thus clearly perceive the hyper-realism *avant la lettre* of an artist for whom, as in the work before us, painting a picture consisted of a visual adventure in which individuals and things, explored with inexpressible subtlety, embody a gentle mystery.

Daniele Benati

<sup>2</sup> For the first, U. NOBILI, *Natura, sentimento, espressione nella pittura reggiana dal '600 al '900* (exh. cat., Reggio Emilia, 1985), pp. 36-37. For the second, P. BAGNI, *Benedetto Gennari...* cit., no. 145.

<sup>3</sup> For the first, see D. BENATI, "Dieci chiese della Bassa tra Bologna e Ferrara", in M. Censi, ed., *Restauri e scoperte tra Ferrara e Bologna. Dipinti sacri dal XV al XVIII secolo* (exh. cat., Cento), Milan, 1998, p. 47, fig. 8. For the second, P. BAGNI, *Benedetto Gennari...* cit., no. 150.

<sup>4</sup> See P. BAGNI, *Benedetto Gennari...* cit., nos. 146, 142, 155, 154, respectively.

<sup>5</sup> However – contrary to what Bagni stated – this should be regarded as subsequent to the picture of the same subject painted by Guercino in 1639, now known through a copy housed in the Pinacoteca Nazionale, Bologna.

<sup>6</sup> Dorotheum, Vienna, 13 October 2013, lot 556. I am thinking here of Cornelis van Poelenburgh's provocative naked Venus seen from behind, recalling his startling oil on copper which may represent *The Nymph Calypso rescuing Ulysses from the sea* (Stockholm, Hallwyl Museum).

MATTEO LOVES

Colonia, documentato a Cento dal 1625

5 *La Madonna in adorazione del Bambino*, 1630 circa

Olio su tela, cm 154,2 x 112

Provenienza: Vienna, collezione Liechtenstein.

Bibliografia: P. BAGNI, *Benedetto Gennari e la bottega del Guercino*, Bologna, 1986, pp. 267, 275, n. 144; M. PIRONDINI, in *La scuola del Guercino*, a cura di E. Negro, M. Pirondini e N. Roio, Modena, 2004, p. 293, fig. 437.

La tradizionale iconografia dell'adorazione del Bambino da parte della Vergine, in ordine al tema del "*quem genuit adoravit*" (adorò colui che aveva partorito), è svolta in questo caso con un intento dichiaratamente simbolico: anziché nella culla, Gesù è posto infatti su un altare, davanti al quale la Madonna s'inginocchia. In questo modo, e pur facendo salvo il carattere affettuoso consueto a questo tipo d'immagine, viene sottolineato il compito sacrificale a beneficio dell'umanità peccatrice assunto dal Figlio al momento dell'incarnazione. L'accentuato realismo con cui il pennello indugia sulla lustra pedana marmorea, sul cuscino di raso e sul candido lenzuolo del quale Gesù si è liberato – allusivo al sudario di cui si spoglierà risorgendo – contribuisce a creare un'atmosfera sospesa, alla quale aggiunge fascino il miracolo della luce, che fa vibrare le frange del lenzuolo e ne stampa l'ombra sul fianco dell'altare.

Il dipinto è opera di Matteo Loves ed è noto agli studi dal 1986, quando venne pubblicato da Prisco Bagni dietro segnalazione di Denis Mahon, al quale si deve anche l'identificazione con un quadro già appartenuto alla collezione Liechtenstein a Vienna. Da allora è comunemente annoverato tra i capolavori di questo singolare artista di origine tedesca, anche se solito a sottoscrivere "fiammingo" e comunque naturalizzato emiliano, che, nel coro ben accordato tanto da riuscire un po' uggioso della bottega guerciniana, spicca come un solista di genio, che con i virtuosismi e gli abbellimenti non previsti in partitura si dimostra in possesso di caratteri originali e autonomi<sup>1</sup>.

A testimoniare la radice non italiana della sua cultura d'origine è la levigatezza metallica delle superfici, anche se le tipologie dei divini protagonisti e le stesse ragioni del denso chiaroscuro che dà vita all'immagine si spiegano poi tutte in rapporto al Guercino, col quale Loves doveva essere entrato in contatto già da qualche anno prima del 1625, allorché prende moglie a Cento. L'altezza dello stile del maestro al quale egli mostra di far costante riferimento è del resto quella degli inoltrati anni venti, successiva cioè alla fortunata parentesi costituita dal soggiorno romano che il Guercino aveva avuto modo di compiere negli anni del breve papato di Gregorio XV Ludovisi (1621-1623). Non si tarderà infatti a riconoscere che la tempra contadina della Madonna e del Bambino raffigurati in questa tela consuona ad esempio con quella degli stessi personaggi nell'*Adorazione dei pastori* affrescata dal Guercino nel tamburo della cupola della cattedrale di Piacenza (1626-1627). Così come alla base del linguaggio di Loves, che

<sup>1</sup> Sull'artista: N. CLERICI BAGOZZI, *Benedetto Zalone e Matteo Loves*, in "Paragone", 241, 1970, pp. 36-51; P. BAGNI, *Benedetto Gennari...* cit., pp. 267-286; M. CENSI, *Matteo Loves. Un fiammingo accanto al Guercino*, in "Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria. Atti e memorie", 4a serie, XII, 1996, pp. 107-207; M. PIRONDINI, in *La scuola...* cit., pp. 285-308.

forse in quell'occasione ebbe modo di collaborare col maestro, sono le *Sibille*, di costituzione robusta ma di cuore tenero, dipinte dal Guercino nelle lunette alla base della stessa cupola.

Si avvia così una vicenda ricca di episodi eclatanti, ai quali sarebbe il caso di dedicare prima o poi una mostra. Con le sue stesure smaltate e le sue idee sovente sopra le righe, Matteo Loves sarebbe in grado di reggerla autonomamente. E sarebbe bello vedere allora, accanto a questa smagliante *Madonna in adorazione del Bambino*, il *Cristo morto* della Pinacoteca Civica di Cento, degno di un pittore danubiano di primo Cinquecento, la *Susanna e i vecchi* e il *Sogno di Giuseppe* di collezione privata<sup>2</sup>, la *Maddalena in meditazione sul Crocifisso* della Fondazione Cavallini-Sgarbi e il *Ritratto di Alfonso III cappuccino* dell'Estense di Modena (1635)<sup>3</sup>, la paletta con l'*Angelo custode* di Cento (1630) e – perché no – le grandi pale di Corporeno, di San Pietro in Casale (1641-1642) e di Carpi (1645)<sup>4</sup>, che personalmente amo moltissimo. Al fine di promuovere un decisivo confronto con il paesaggio alle spalle del *San Giorgio e il drago* della pala della parrocchiale di Corporeno<sup>5</sup>, potrebbe essere richiamata anche la bellissima *Morte di Adone* proposta di recente in vendita come opera dello stesso Guercino, ma da restituire invece a Loves, mai come in questo caso al corrente di soluzioni che rinviano a modelli nordici, alla van Poelenburgh<sup>6</sup>.

Emergerebbe bene il carattere “iper-realista” *avant-lettre* di un artista per il quale, come avviene nel dipinto in esame, il fare pittura consiste in un'avventura visiva in cui le persone e le cose, esplorate con indicibile sottigliezza, si caricano di un sottile mistero.

Daniele Benati

SIMONE CANTARINI  
Pesaro, 1612 - Verona, 1648

6 *Portrait of a Youth*, c. 1640

Oil on canvas, 22 7/16 x 18 7/8 in.

This enchanting portrait can unquestionably be attributed to the Pesarese artist Simone Cantarini, certainly the most original of the many painters who had occasion to frequent the workshop of Guido Reni. In his case one cannot speak of a proper apprenticeship, since when he moved to Bologna from his native Pesaro in about 1635 he was already in his maturity. His training had taken place in Urbino with the Veronese painter Claudio Ridolfi (1560-1644), although from the very beginning the language he adopted from that master was distinguished by a singular intellectual curiosity which prompted his interest in other, varied idioms present in the Marches at that time: the Venetian manner of Palma Giovane, the classicism of Domenichino and the naturalism of Giovanni Francesco Guerrieri da Fossombrone. But it was the appearance of works by Reni in Fano (1626) and Pesaro (1630) that determined the path followed by the young artist, and his style seems to be perfectly established in the altarpiece with the *Madonna in Glory with Saints Barbara and Florian*, formerly in the church of San Cassiano in Pesaro (Milan, Brera Gallery) and in other works he painted in his homeland before moving to Bologna.

There he placed himself under the aegis of Guido, but in the years that followed their interactions were not always harmonious, their characters being equally strong-willed and both introverted. The naturalism Cantarini learned from the Marchigian works of Orazio Gentileschi and Giovanni Francesco Guerrieri, mellowed somewhat by an opalescent, Reni-inspired handling, can be seen in the emphatic lighting of the *Transfiguration* painted for the Forte Urbano in Castelfranco (Rome, Vatican Picture Gallery), which was a source of disagreement with his master; this became stronger after a second period in the Marches, documented in 1639 (*Saint Peter Healing the Cripple*, Fano, San Pietro in Valle). Another decisive moment came during a sojourn in Rome, which has remained undocumented but is recorded in all the early sources. Indeed it was within the Barberini circle and through contact with Andrea Sacchi that Simone's naturalism – that of an elevated, strictly neo-Venetian kind – matured, as seen in his last works: the characteristic masterpieces of this final period are his *Rest on the Flight into Egypt* now in the Brera Gallery and the *Adoration of the Magi* formerly in the Salina-Amorini collection (Bologna, Unicredit). His career, prematurely cut short in Verona in 1648 – he may possibly have died from poisoning – is marked by a substantial number of pictures painted for both public and private patronage

<sup>2</sup> Per la prima: U. NOBILI, *Natura, sentimento, espressione nella pittura reggiana dal '600 al '900*, catalogo della mostra, Reggio Emilia, 1985, pp. 36-37. Per il secondo: P. BAGNI, *Benedetto Gennari...* cit., n. 145.

<sup>3</sup> Per la prima: D. BENATI, *Dieci chiese della Bassa tra Bologna e Ferrara*, in *Restauro e scoperte tra Ferrara e Bologna. Dipinti sacri dal XV al XVIII secolo*, a cura di M. Censi, catalogo della mostra (Cento), Milano, 1998, p. 47, fig. 8. Per il secondo: P. BAGNI, *Benedetto Gennari...* cit., n. 150.

<sup>4</sup> Rispettivamente in P. BAGNI, *Benedetto Gennari...* cit., nn. 146, 142, 155, 154.

<sup>5</sup> Da ritenere tuttavia, contrariamente a quanto indicava Bagni, successiva al dipinto di analogo tema eseguito dal Guercino nel 1639, noto attualmente attraverso una copia conservata nella Pinacoteca Nazionale di Bologna.

<sup>6</sup> Dorotheum, Vienna, 13 ottobre 2013, n. 556. Penso a Cornelis van Poelenburgh per il provocante scorcio della Venere nuda vista da tergo, che richiama il suo sconcertante rame raffigurante forse la *Ninfa Calipso che trae in salvo Ulisse dal mare* (Stoccolma, Hallwyl Museum).

[sia pubblica sia profana: sic?] , and by a wealth of drawings, not to mention numerous etchings.

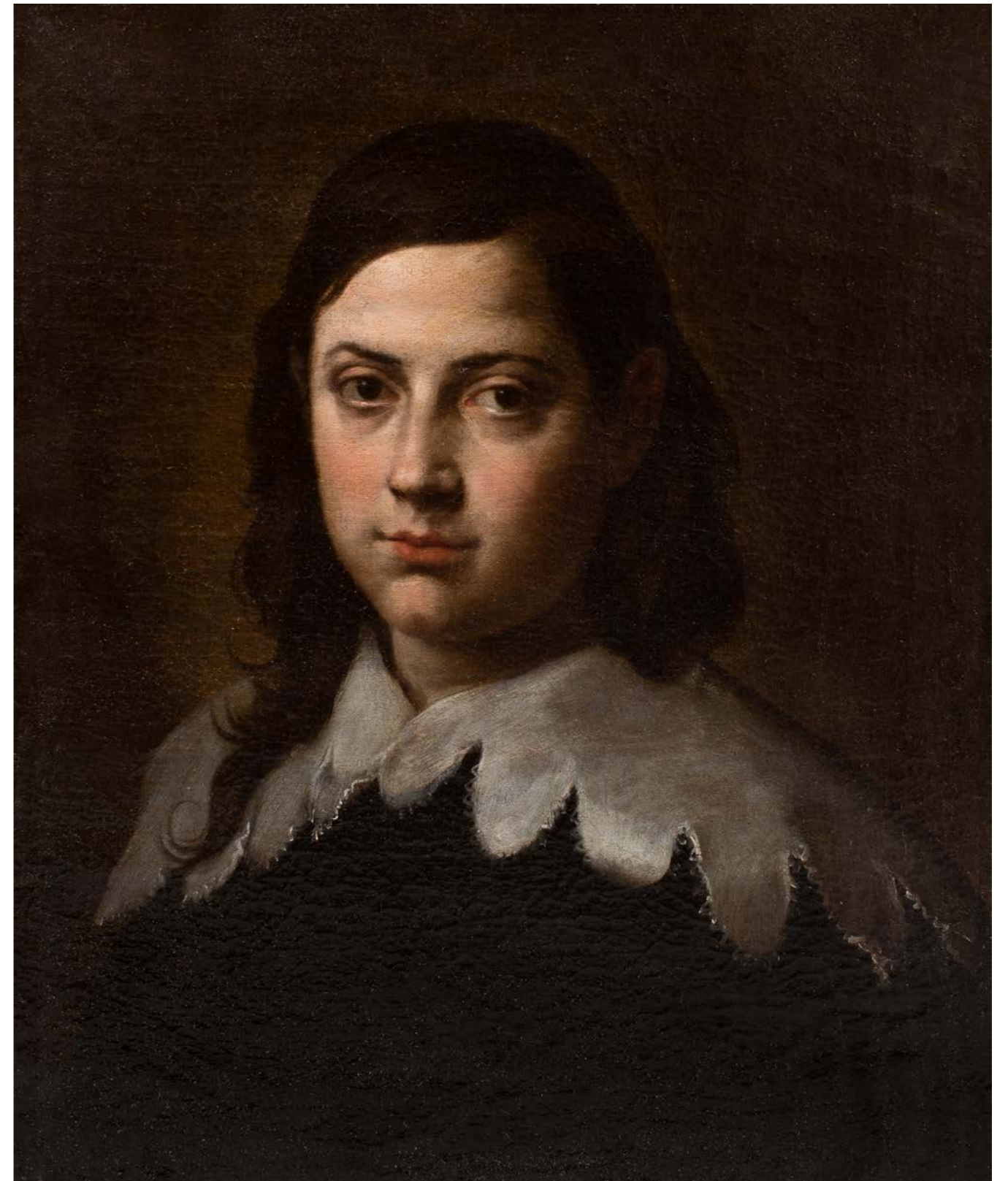
As was the case with other artists of Cantarini's time, portrait painting – at that time a genre mostly entrusted to specialists – was not a regular part of his oeuvre, though it had its peaks, as in the beautiful unfinished *Self-portrait* and the *Portrait of Antonio Barberini junior* (both in Rome, Galleria Nazionale d'arte antica, Palazzo Corsini), a version of the latter, larger but still autograph (private collection), the *Portrait of Guido Reni* (Bologna, Pinacoteca Nazionale), and the extraordinary *Portrait of an Old Couple* (Bologna, Fondazione Carisbo), which would deserve a place in any catalogue of the finest seventeenth-century European portraiture.

Having to portray a youth on the cusp of adolescence, Simone gives a pronounced evenness to his features, which express something of the effects of Reni's idealism, yet without impeding the beholder from empathizing with the pensive, melancholy temperament of the sitter. He looks as though he might be the young scion of one of the many noble families frequented by Cantarini during his short life, although he must remain unidentified for the time being.

The almost perfect oval of the face, emphasised by the roundness of the cheek, and the hint of a smile, can be seen in a number of figures, especially female ones, painted by Simone in his altarpieces or swiftly sketched among his many drawings; but the vivid gaze, set under the arches of the young man's eyebrows, and the deliberately casual hairstyle, with locks falling in soft curls onto the right shoulder, speak of a specific character study. At the same time, the gently shaded description of the sitter, animated by vibrant brushstrokes (witness the beautiful handling of reflections on the lace collar), succeeds in conveying a tangible physical presence, so that his look of expectancy takes on the burden of an existential question.

These qualities – mental, not just pictorial – suggest the picture was painted in a period subsequent to the break with Reni, perhaps close to that of the Saint Dominic in the two canvases with *Pairs of Saints* once in the church of San Tommaso del Mercato in Bologna (now in the Pinacoteca Nazionale there); the latter, despite the absence of secure points of reference, which makes it so hard to establish Cantarini's chronology, are generally dated to the early 1640s.

Daniele Benati



SIMONE CANTARINI  
Pesaro, 1612 - Verona, 1648

6 *Ritratto di giovinetto*  
1640 circa

Olio su tela, cm 57 x 48

Questo accattivante ritratto spetta senza dubbio al pesarese Simone Cantarini, certo il più originale tra i molti pittori che ebbero l'occasione di frequentare la bottega di Guido Reni. Nel suo caso non si può peraltro parlare di un vero e proprio alunnato giacché, quando intorno al 1635 si trasferì a Bologna dalla sua città natale, egli era un artista pienamente maturo. La sua formazione era infatti avvenuta a Urbino accanto al veronese Claudio Ridolfi (1560-1644), anche se fin dall'inizio la sua adesione ai modi di quel maestro si era contraddistinta per una singolare curiosità intellettuale che lo aveva portato a interessarsi anche alle nuove e diversificate esperienze approdate nelle Marche: dal venetismo di Palma il giovane al classicismo del Domenichino, al naturalismo di Giovanni Francesco Guerrieri da Fossombrone. Era stato però l'arrivo di opere di Reni a Fano (1626) e nella stessa Pesaro (1630) a determinare le scelte del giovane artista, che appaiono già perfettamente orientate nella pala con la *Madonna in gloria e i santi Barbara e Florianò* già nella chiesa di San Cassiano a Pesaro (Milano, Pinacoteca di Brera) e in altri dipinti lasciati in patria prima del trasferimento a Bologna.

Qui si pone sotto la protezione di Guido, ma non mancano ben presto le occasioni di screzio tra due personalità analogamente forti e nello stesso tempo introversive. Il naturalismo appreso sulle opere marchigiane di Orazio Gentileschi e di Giovanni Francesco Guerrieri, alleggerito in una stesura opalescente di marca reniana, affiora nel risentito impianto luminoso della *Trasfigurazione* destinata al Forte Urbano di Castelfranco (Roma, Pinacoteca Vaticana), motivo di litigio con il maestro, e si rafforza in seguito a un nuovo passaggio nelle Marche, documentato nel 1639 (*San Pietro risana lo storpio*, Fano, San Pietro in Valle). Decisivo si rivela altresì un soggiorno a Roma, non documentato ma ricordato da tutte le fonti. È infatti nella cerchia dei Barberini e in contatto con Andrea Sacchi che Simone matura l'attenzione nobilmente naturalistica, in senso propriamente neo-veneto, delle ultime opere: ne sono il manifesto e insieme il capolavoro il *Riposo nella fuga in Egitto* ora a Brera e l'*Adorazione dei magi* già in collezione Salina-Amorini (Bologna, Unicredit). La sua carriera, interrotta prematuramente a Verona nel 1648 e non senza sospetto di avvelenamento, si qualifica per un numero assai elevato di dipinti di destinazione sia pubblica sia privata e per una ricca produzione di disegni, cui si aggiunge una non meno intensa attività nel campo dell'incisione all'acquaforte.

Come per altri artisti contemporanei anche per Cantarini la pratica del ritratto, un genere pittorico a queste date perlopiù

affidato a pittori specializzati, è infrequente, ma può comunque annoverare prove di grande qualità, come il bellissimo *Autoritratto incompiuto*<sup>1</sup> e il *Ritratto di Antonio Barberini jr* (entrambi a Roma, Galleria Nazionale d'arte antica, Palazzo Corsini), del quale ultimo esiste anche una versione autografa di formato maggiore (collezione privata)<sup>2</sup>, o ancora il *Ritratto di Guido Reni* (Bologna, Pinacoteca Nazionale)<sup>3</sup> e lo straordinario *Ritratto di anziana coppia* (Bologna, Fondazione Carisbo)<sup>4</sup>, degno di figurare nella più scelta antologia della ritrattistica europea seicentesca. Dovendo effigiare un ragazzo nel trapasso dalla fanciullezza all'adolescenza, Simone inclina ora una spiccata regolarizzazione dei tratti fisionomici, in cui sono da cogliere i portati dell'idealismo reniano, ma che non impedisce al riguardante di entrare in sintonia con l'indole pensosa e malinconica del ritrattato: il rampollo, si direbbe, di una delle tante nobili famiglie che Cantarini ebbe modo di frequentare nella sua sia pur breve esistenza, al quale non è però possibile attribuire al momento un'identità certa.

L'ovale pressoché perfetto del volto, sottolineato dalla rotondità della gota, e il sorriso appena accennato tornano in numerose figure, soprattutto femminili, dipinte da Simone nelle sue pale d'altare, oppure rapidamente schizzate nei suoi tanti disegni; ma la vivezza dello sguardo sotto le sopracciglia inarcate e la voluta negligenza della capigliatura, che ricade in morbidi ricci sulla spalla destra, sono tali da restituire sulla tela un preciso studio di carattere. Nello stesso tempo, la pittura dolcemente ombrosa ma ravvivata da pennellate vibranti (si veda la bellissima resa dei riflessi sul collettone ricamato) è tale da conferire al personaggio una ben avvertibile presenza fisica, così che il suo sguardo di attesa si carica di un interrogativo esistenziale.

Si tratta altresì di qualità – mentali, ancor prima che pittoriche – che inducono a collocare l'esecuzione del dipinto in un momento successivo alla rottura con Reni, in prossimità forse con il san Domenico che figura entro le due tele con *Coppie di santi* già nella chiesa di San Tommaso del Mercato a Bologna (ora nella Pinacoteca Nazionale della stessa città)<sup>5</sup>, che, sia pure nell'incertezza determinata da una scarsità di punti di riferimento che rende assai difficile stabilire la cronologia delle opere di Cantarini, la critica tende a datare sui primi anni quaranta.

<sup>1</sup> A.M. AMBROSINI MASSARI, in *Simone Cantarini detto il Pesarese 1612-1648*, a cura di A. Emiliani, catalogo della mostra (Bologna), Milano, 1997, n. I.8.

<sup>2</sup> *Ibidem*, nn. I.6, I.7.

<sup>3</sup> *Ibidem*, n. I.17.

<sup>4</sup> A.M. AMBROSINI MASSARI, *'Becoming Simone'. Per Simone Cantarini a trecentosessant'anni dalla morte*, in *Pesaro. Dalla Devoluzione all'Illuminismo*, Venezia, 2009, pp. 363-364.

<sup>5</sup> A.M. AMBROSINI MASSARI, in *Simone Cantarini... cit.*, n. I.37.

GIUSTO LE COURT  
Ypres, 1627 - Venice, 1679

7 *Female Bust*, c. 1660

Marble, 27 ½ in. high

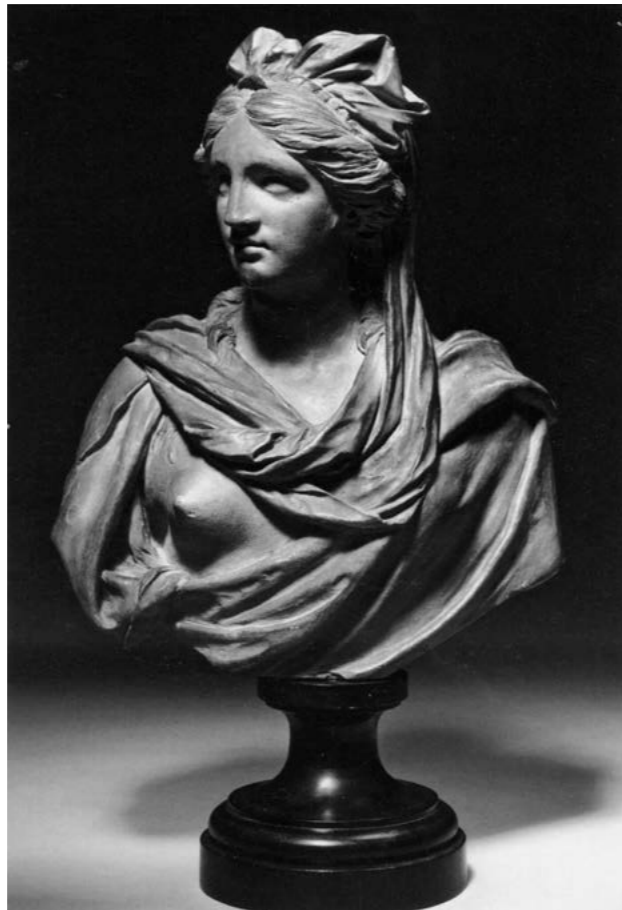
*Literature:* A. BACCHI, “Le cose più belle e principali nelle chiese di Venezia sono opere sue”: Giusto Le Court a Santa Maria della Salute (e altrove)”, *Nuovi Studi*, XI/12, 2006 [2007], pp. 146, 153, note 11, fig. 197.

<sup>1</sup> On Le Court's youthful busts in the Villa Pisani at Stra, see S. GUERRIERO, “Di tua Virtù che infonde spirito a i sassi”. Per la prima attività veneziana di Giusto Le Court”, *Arte veneta*, LV, 1999, pp. 60-65; and, most recently, M. CLEMENTE, “Nella bottega di Giusto Le Court: terrecotte, marmi, documenti”, *Arte veneta*, LXXV, 2018 [2019], pp. 109-114.

<sup>2</sup> A. BACCHI, in *Rencontres à Venise. Etrangers et Vénitiens dans l'art du XVII siècle* (exh. cat., Ajac-

The female bust studied here, perhaps a personification of Spring – given the presence of the floral wreath adorning her head – bore an attribution to the Genoese Giacomo Antonio Ponsonelli (a sculptor whose style was very close to his master, Filippo Parodi) when it was auctioned by Sotheby's in London in 2006; in the following year I proposed it was by the young Giusto Le Court, dating it to about 1660.<sup>1</sup> This dating was suggested by parallels with early works by the Flemish master, who was to become the absolute protagonist of Venetian sculpture of the High Baroque: the *Bust of a Young Man with a Laurel Wreath* (Vienna, Kunsthistorisches Museum) and the figure representing an allegory of *Laughter*, undeniably comparable with our bust, for its treatment of flowers on the head, which forms part of the cycle of the Villa Pisani at Stra (now the Museo Nazionale).<sup>2</sup>

Our terms of comparison from 2007 may now be expanded, beginning with the preparatory terracotta (private collection) for another of the busts made for the Villa Pisani, again from about 1660: a *Sibyl* similar to the work studied here in both handling of



Giusto Le Court: *Bust of a Sibyl*. Private collection.



drapery and the calm serenity of the face.<sup>3</sup> We may also cite the privately-owned *Diana*, datable to between the end of the 1660s and early 1670s.<sup>4</sup> As in the bust before us, the artist does not display the turbulent manner that would typify his mature and late oeuvre – the style that earned him the epithet “Bernini of the Adriatic”.<sup>5</sup> While it is true that there are parallels with some of the sculptor’s late work, for example the *Bust of Christ* (private collection), which is close to ours in its crinkled drapery,<sup>6</sup> there exist others that make it possible to confirm its dating to the 1660s, namely the figure of Justice in the *Monument to Alvise Mocenigo* (Venice, San Lazzaro dei Mendicanti), executed between 1657 and 1665, and the figures of caryatid *Angels* on the High Altar of the church of the Tolentini, likewise datable to the 1660s, where we see an entirely similar way of crumpling the drapery folds so as to make the chiaroscuro of the surfaces more vibrant.<sup>7</sup>

Advances in scholarship have revealed that gallery busts in seventeenth-century Venetian sculpture constitute an ever more copious and interesting phenomenon, in fact so much so that it might be hard to find parallels anywhere else in Italy at that time (including Rome).<sup>8</sup> Moreover, compared to the overwhelming majority of known examples, this *Female Bust* stands out for being carved on the back as well, whereas other busts of this kind were generally hollowed out, or at least left unworked, as they had been conceived for placement against a wall or within a niche. It is thus interesting to note that the same feature recurs in Le Court’s output, specifically in an unpublished terracotta *Bust of a Bearded Man*, which can be regarded as even more anomalous in a modelled rather than carved piece,<sup>9</sup> offering us a further element for confirming the attribution of this remarkable *Female Bust* to our Flemish artist.

Andrea Bacchi

GIUSTO LE COURT  
Ypres, 1627 - Venezia, 1679

## 7 *Busto femminile*, 1660 circa

Marmo, h. cm 70

*Bibliografia:* A. BACCHI, “Le cose più belle e principali nelle chiese di Venezia sono opere sue”: *Giusto Le Court a Santa Maria della Salute (e altrove)*, in “Nuovi Studi”, XI/12, 2006 [2007], pp. 146, 153, nota 11, fig. 197.

<sup>1</sup> Sui busti giovanili di Le Court nella villa Pisani di Stra cfr. S. GUERRIERO, “Di tua Virtù che infonde spirito a i sassi”. Per la prima attività veneziana di *Giusto Le Court*, in “Arte veneta”, LV, 1999, pp. 60-65; e, da ultimo, M. CLEMENTE, *Nella bottega di Giusto Le Court: terrecotte, marmi, documenti*, in “Arte veneta”, LXXV, 2018 [2019], pp. 109-114.

<sup>2</sup> A. BACCHI, in *Rencontres à Venise. Etrangers et Vénitiens dans l’art du XVII siècle*, a cura di L. Borean, S. Mason, catalogo della mostra (Ajaccio), Cinisello Balsamo, 2018, pp. 182-185, cat. 36. Sui busti di Stra cfr. almeno S. GUERRIERO, *Le alterne fortune dei marmi: busti, teste di carattere e altre “sculture moderne” nelle collezioni veneziane tra Sei e Settecento*, in *La scultura veneta del Seicento e del Settecento. Nuovi studi*, a cura di G. Pavanello, Venezia, 2002, pp. 89-91.

<sup>3</sup> A. BACCHI, in *Rencontres à Venise...cit.*, pp. 156-158, cat. 27.

<sup>4</sup> M. CLEMENTE, *Nella bottega di Giusto Le Court...cit.*, p. 113.

<sup>5</sup> Su questo importante capitolo della fortuna critica di Le Court cfr. l’articolo di M. DE VINCENTI, *Bozzetti e modelli del “Bernini Adriatico” Giusto Le Court e del suo “miglior allievo” Enrico Merengo*, in “Arte veneta”, LXII, 2005, pp. 55-81. Per una panoramica della carriera dello scultore cfr. almeno A. BACCHI, *Giusto Le Court*, in A. Bacchi, con la collaborazione di S. Zanuso, *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, Milano, 2000, pp. 741-744.

<sup>6</sup> A. BACCHI, “Le cose più belle e principali...cit.”, p. 154, fig. 236.

<sup>7</sup> A. BACCHI, *Giusto Le Court* cit., p. 742, fig. 411.

<sup>8</sup> Cfr. a questo proposito il ricco e documentato saggio di S. GUERRIERO, *Le alterne fortune dei marmi...cit.*, pp. 73-104.

Il *Busto femminile* qui discusso, forse una personificazione della Primavera (per il serto vegetale con fiori che le orna il capo), recava un’attribuzione al genovese Giacomo Antonio Ponsonelli (scultore assai vicino al maestro Filippo Parodi), quando passò all’asta da Sotheby’s, a Londra nel 2006; l’anno successivo ne proposi il riferimento al giovane Giusto Le Court, con una datazione intorno al 1660<sup>1</sup>. Tale riferimento cronologico era suggerito dal confronto con alcune opere giovanili del maestro fiammingo, futuro protagonista assoluto della plastica veneziana di piena età barocca, ovvero il *Busto di giovane con corona d’alloro* (Vienna, Kunsthistorisches Museum) e quello con la personificazione allegorica del *Riso* (che si apparenta innegabilmente al nostro per il trattamento dei fiori sul capo), appartenente al ciclo della villa Pisani di Stra (Museo Nazionale)<sup>2</sup>.

Al confronto già proposto nel 2007 è forse ora possibile aggiungere altri, a partire da quello con la terracotta preparatoria (collezione privata) per un altro dei busti della villa Pisani di Stra (sempre del 1660 circa), la *Sibilla* che si lega a quello qui esaminato tanto nella conduzione dei panneggi quanto per la pacata serenità del volto<sup>3</sup>. Ed è bene poi ricordare la *Diana* di collezione privata, databile tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta<sup>4</sup>. Come nel *Busto* qui presentato, l’autore non esibisce quella maniera tormentata che sarà tipica della sua produzione più matura e tarda, uno stile che gli avrebbe meritato l’epiteto di “Bernini adriatico”<sup>5</sup>. E se in realtà non mancano possibilità di confronti anche con opere tarde dello scultore, come ad esempio il *Busto di Cristo* di collezione privata (vicino al nostro proprio nel modo di incresparsi le stoffe)<sup>6</sup>, altri accostamenti che consentono di confermare una collocazione cronologica agli anni sessanta sono quelli con la *Giustizia* nel *Monumento ad Alvise Mocenigo* (Venezia, San Lazzaro dei Mendicanti), realizzato fra il 1657 e il 1665, così come quelli con gli *Angeli* cariatide nell’Altare Maggiore della chiesa dei Tolentini, parimenti databili al settimo decennio e dove ritroviamo un modo del tutto simile di frastagliare le pieghe delle vesti, allo scopo di rendere più vibrante il chiaroscuro delle superfici<sup>7</sup>.

La realizzazione di busti da galleria all’interno della produzione scultorea del Seicento veneziano appare, col progredire degli studi, sempre più copiosa ed interessante, tanto da non trovare forse un paragone in nessun altro centro artistico italiano dell’epoca (Roma compresa)<sup>8</sup>. Rispetto alla stragrande maggioranza degli esempi conosciuti, peraltro, questo *Busto femminile* si distingue per essere scolpito anche nel retro, laddove in genere gli altri busti di questo

cio), ed. by L. Borean and S. Mason, Cinisello Balsamo, 2018, pp. 182-185, cat. no. 36. On the busts at Stra see at least S. GUERRIERO, “Le alterne fortune dei marmi: busti, teste di carattere e altre ‘sculture moderne’ nelle collezioni veneziane tra Sei e Settecento”, in *La scultura veneta del Seicento e del Settecento. Nuovi studi*, ed. by G. Pavanello, Venice, 2002, pp. 89-91.

<sup>3</sup> A. BACCHI, in *Rencontres à Venise...cit.*, pp. 156-158, cat. no. 27.

<sup>4</sup> M. CLEMENTE, *Nella bottega di Giusto Le Court...cit.*, p. 113.

<sup>5</sup> For this important chapter of Le Court’s critical fortune see the article by M. DE VINCENTI, “Bozzetti e modelli del ‘Bernini Adriatico’ Giusto Le Court e del suo ‘miglior allievo’ Enrico Merengo”, *Arte Veneta*, LXII, 2005, pp. 55-81. For an overview of the sculptor’s career, see at least A. BACCHI, “Giusto Le Court”, in A. Bacchi, ed., with the collaboration of S. Zanuso, *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, Milan, 2000, pp. 741-744.

<sup>6</sup> A. BACCHI, “Le cose più belle e principali...”, cit., p. 154, fig. 236.

<sup>7</sup> A. BACCHI, “Giusto Le Court”, cit., p. 742, fig. 411.

<sup>8</sup> On this point see the richly-documented essay by S. GUERRIERO, *Le alterne fortune dei marmi...cit.*, pp. 73-104.

<sup>9</sup> A. BACCHI, “Quattordici figurine di Creta, che poco valgono: Due inediti di Giusto Le Court e Giuseppe Torretti e la (s)fortuna collezionistica delle terrecotte veneziane”, in press.

genere si presentavano cavi, o comunque non lavorati, in quanto pensati per essere collocati contro una parete o all'interno di nicchie. È allora interessante notare come proprio nella produzione di Le Court, e più precisamente in un *Busto di uomo barbuto* in terracotta ancora inedito, si riscontri la medesima caratteristica, forse persino più anomala in un pezzo modellato, non scolpito<sup>9</sup>: si tratta di un ulteriore elemento per riconfermare il riferimento al fiammingo di questo notevole *Busto femminile*.

Andrea Bacchi

<sup>9</sup> A. BACCHI, "Quattordici figurine di Creta, che poco valgono": Due inediti di Giusto Le Court e Giuseppe Torretti e la (s)fortuna collezionistica delle terrecotte veneziane, in c.d.s.

GIUSEPPE MARIA CRESPI  
Bologna, 1665-1747

8 *The Creative Paternity and  
The Natural Paternity*, c. 1730

Oil on canvas, 22 x 14 1/8 in.

This unpublished, extraordinary and truly unusual *bozzetto* by Giuseppe Maria Crespi casts light on the cycle of the artist's so-called *Quattro Paternità: The Creative Paternity (God the Father), The Redemptive Paternity (Christ), The Natural Paternity (Joachim), and The Putative Paternity (Joseph)*. The full-scale canvases, over three metres (ten feet) high, are set in the upper part of the crossing of the church of San Paolo Maggiore in Bologna, and must have been painted by the 1730s as they are mentioned in the 1732 edition of *Le pitture di Bologna*.<sup>1</sup>

Modern scholarship has regarded the four *quadroni* as a sort of black hole in Crespi's oeuvre. In 1977 Renato Roli dismissed them as "not among the master's most successful works",<sup>2</sup> but it was above all Mira Pajes Merriman (1980) who noted that their lack of quality was insufficient for autograph status, although she recalled that all early sources, including the painter's son Luigi (1769),<sup>3</sup> had ascribed them to Crespi himself. Nonetheless Merriman included them in her catalogue, while the specific entry unhesitatingly assigns them to Crespi's workshop or to the youthful hand of Luigi.<sup>4</sup>

This attributional wavering can now be put to rest as we consider the sketch studied here, which is on a par with Crespi's most important works of those years – the *Assumption* in the church of the Crocifisso de' Bianchi in Lucca, the *Saint John of Nepomuk Hearing the Confession of the Queen of Bohemia* in the Galleria Sabauda, Turin, or the altarpiece for Santa Maria dei Servi in Bologna with the *Virgin and the Seven Founders of the Servite Order*.

Our painting is the preparatory sketch for not one but two elements of the four-part Fatherhood cycle in San Paolo. It is very likely that Crespi proceeded on this commission with a certain haste, first providing his workshop with an idea for the *Natural Paternity*, and then, reusing the same canvas, giving his pupils the ingenious idea of the *Creative Paternity*.

God the Father leans over the body of Adam, who is posed in delicate abandon, raising the right hand of the man he has created as if he were animating him. The pearly, sparkling skin of Adam's nude body stands out against a tangle of lights and darks, with the light source from above playing wonderfully with that raised hand.

In executing the final canvases, Crespi's pupils then painted variant passages, for example in the *Creative Paternity*, where the position of the arm becomes somewhat banal, lying along the leg, and thus certainly less appealing than the hand in the *bozzetto*, poised in mid-air.

It should be noted that the emergence of the second image was not so much because of abrasion – the sketch is on its original canvas

<sup>1</sup> *Le pitture di Bologna: che nelle pretese, e rimostrata fin' ora da altri maggiore antichità, e impareggiabile eccellenza nella pittura, con manifesta evidenza di fatto, rendono il passeggiere disingannato, ed istrutto; dell'Ascoso accademico gelato*, Bologna, 1732, p. 217.

<sup>2</sup> R. ROLI, *Pittura bolognese 1650-1880. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna, 1977, p. 108.

<sup>3</sup> L. CRESPI, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, volume III, Rome, 1769, p. 216.

<sup>4</sup> M.P. MERRIMAN, *Giuseppe Maria Crespi*, Milan, 1980, p. 258, nos. 80-83.



and in good condition – as the passing of time: here we can also see the composition of the *Natural Paternity*, which comes through like a Veronica's Veil, revealing the head of Joachim (like a double of that of God the Father), the hand at upper left and the toes of the foot at lower left, visible in dance-like interaction with the feet of Adam; while on the right, the Virgin Mary appears as an evanescent being.

Thus we witness the bizarre and perhaps unique instance of a single painting composed of two sketches – surely exceptional in the history of art, and something that has an alienating effect on our customary ways of seeing.

The rediscovery of this unpublished *bozzetto*, unquestionably by the Master himself, is therefore also a fundamental element in any reconstruction of the highly significant decoration of the church of San Paolo Maggiore in Bologna. Setting aside the question of precisely who painted the great canvases, we can now be certain that their conceptual authorship was that of Giuseppe Maria Crespi.

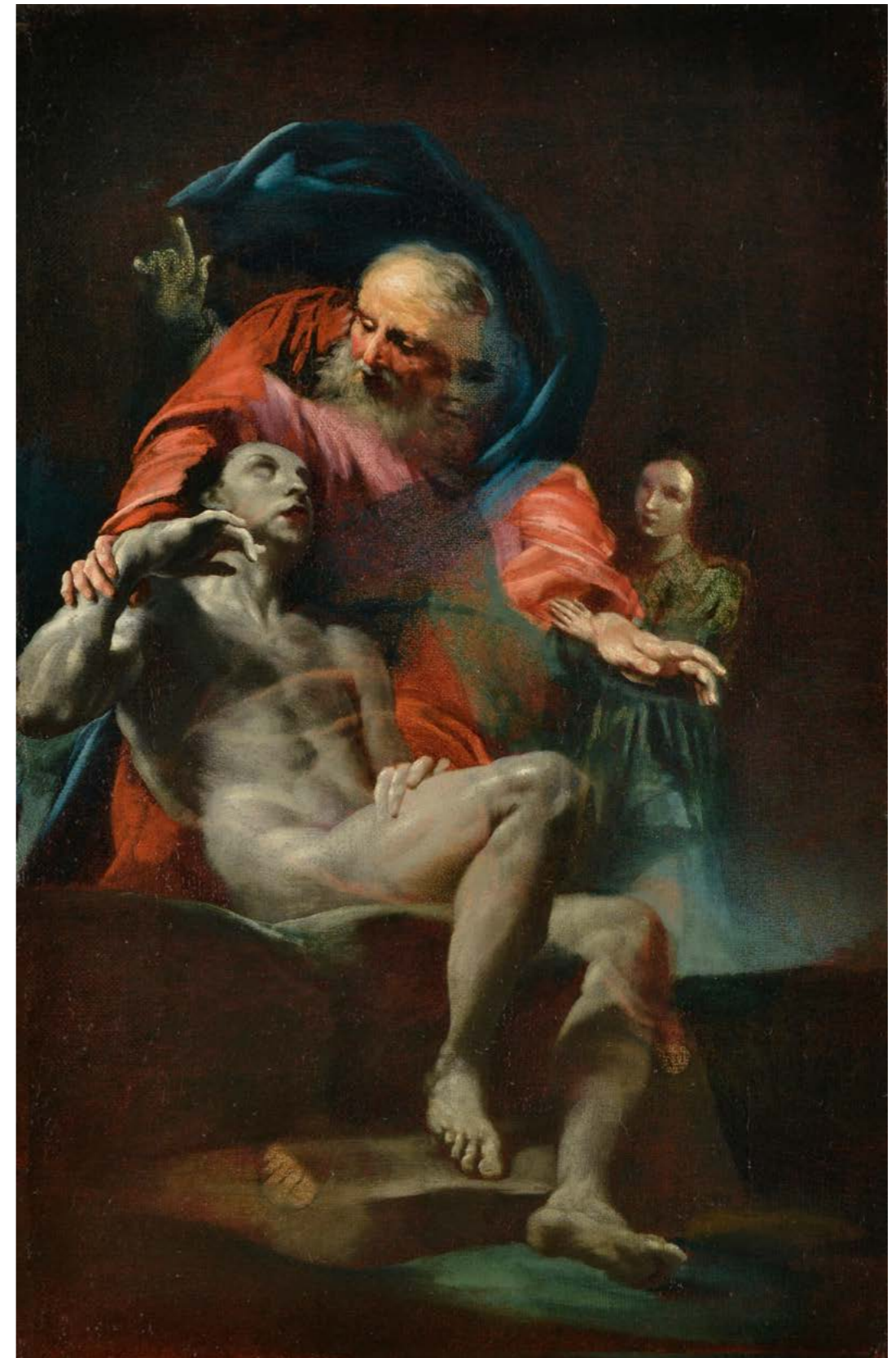
Milena Naldi



Giuseppe Maria Crespi and assistants: *The Natural Paternity*. Bologna, San Paolo Maggiore.



Giuseppe Maria Crespi and assistants: *The Creative Paternity*. Bologna, San Paolo Maggiore.



GIUSEPPE MARIA CRESPI  
Bologna, 1665-1747

8 *La Paternità creativa e  
La Paternità naturale*  
1730 circa

Olio su tela, cm 56 x 36

Questo inedito, straordinario e particolarissimo, bozzetto di Giuseppe Maria Crespi, getta luce sul ciclo con le *Quattro Paternità: La Paternità creativa (Dio), La Paternità redentrice (Cristo), La Paternità naturale (Gioacchino), La Paternità putativa (Giuseppe)*, le grandi tele, di oltre tre metri, conservate, in alto, nel transetto della chiesa di San Paolo a Bologna. Le tele sono databili attorno agli anni trenta del Settecento, poiché sono già citate nell'edizione del 1732 de *Le pitture di Bologna*<sup>1</sup>.

I quattro quadroni sono stati dalla critica moderna ritenuti un buco nero nella produzione del Crespi. Infatti già il Roli (1977) li apostrofava con una lapidaria affermazione “non sono tra le cose più riuscite” del maestro<sup>2</sup>, ma soprattutto la Merriman (1980), pur sottolineando come tutte le fonti antiche, compresa quella del figlio Luigi (1769)<sup>3</sup>, le assegnassero alla mano del Crespi, rilevava una mancanza di qualità inaccettabile per la mano del grande maestro. La Merriman le inserisce comunque nel catalogo dell'artista, ma nella scheda li assegna senza tentennamenti alla bottega o alla mano del giovane Luigi Crespi<sup>4</sup>.

Finalmente queste titubanze attributive si possono placare nell'osservare questo bozzetto che sta al passo delle opere più importanti di quegli anni del Crespi, come l'*Assunzione* della chiesa del Crocifisso de' Bianchi a Lucca, il *San Giovanni Nepomuceno confessa la regina di Boemia*, della Galleria Sabauda di Torino o la pala nella chiesa dei Servi di Bologna con la *Vergine e i sette fondatori dell'ordine servita*.

Il nostro dipinto è il bozzetto preparatorio non per un quadro, ma bensì per due quadri del ciclo delle *Quattro Paternità* di San Paolo. È molto probabile che il Crespi abbia proceduto, un poco di fretta, per questa committenza, consegnando alla sua bottega prima un'idea per la *Paternità naturale* e poi, riutilizzando la stessa tela, abbia fornito ai suoi allievi l'idea geniale della *Paternità creativa*.

Il Dio Padre si china sul corpo di Adamo, delicatamente seduto e abbandonato, sollevandogli la mano destra, nell'atto di animarlo. La pelle perlacea e luccicante del corpo ignudo dell'Adamo si introduce in un groviglio di luci e di ombre, la cui fonte luminosa proveniente dall'alto gioca meravigliosamente con la mano sospesa.

Gli allievi nell'eseguire i quadri grandi hanno poi apportato qualche variante: nella *Paternità creativa*, dove la posizione del braccio si è banalizzata in un abbandono lungo la gamba, sicuramente meno affascinante della mano a mezz'aria presente del bozzetto.

Di fatto non tanto l'usura (il bozzetto infatti è in prima tela e in buono stato di conservazione) quanto il tempo ha fatto poi riemergere dalla tela anche il bozzetto della *Paternità naturale*, che traspare come una 'veronica' facendo intravedere la testa di Gioacchino, che sembra sdoppiarsi con quella del Dio Padre, la mano in alto a sinistra e la punta del piede in basso a sinistra, quasi danzante con i piedi di Adamo; mentre la Vergine Maria sulla destra si percepisce come un'evanescente presenza.

Quindi ci troviamo nella bizzarra e forse unica situazione di avere in un unico dipinto due bozzetti e questo è un'eccezione sicuramente nel panorama della storia dell'arte e crea di fatto un estraniamento per le nostre abitudini visive.

Il ritrovamento di questo inedito bozzetto, indiscutibilmente di mano del maestro, è, quindi, anche un tassello fondamentale nella ricostruzione di un episodio estremamente importante come quello della decorazione della chiesa bolognese di San Paolo Maggiore, attestando che, al di là di chi ha poi davvero eseguito i dipinti, la loro impronta matriciale è comunque e certamente di Giuseppe Maria Crespi.

Milena Naldi

<sup>1</sup> *Le pitture di Bologna: che nelle pretese, e rimostrata fin' ora da altri maggiore antichità, e impareggiabile eccellenza nella pittura, con manifesta evidenza di fatto, rendono il passeggiere disingannato, ed istrutto; dell'Ascoso accademico gelato*, Bologna, 1732, p. 217.

<sup>2</sup> R. ROLI, *Pittura bolognese 1650-1880. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna, 1977, p. 108.

<sup>3</sup> L. CRESPI, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, tomo III, Roma, 1769, p. 216.

<sup>4</sup> M.P. MERRIMAN, *Giuseppe Maria Crespi*, Milano, 1980, p. 258, nn. 80-83.

ANDREA LOCATELLI  
Rome, 1695-1741

9 *Landscape in Lazio with an imaginary view of the Temple of Vesta at Tivoli, shepherds and animals, c. 1735*

Oil on canvas, 29 1/8 x 53 1/2 in.

*Provenance:* Charles III of Bourbon, King of Spain (Madrid, 1716-1788).

*Literature:* F. PETRUCCI, *Un paesaggio arcadico di Andrea Locatelli per il re di Spagna e aggiornamenti al catalogo del pittore*, ed. by F. Petrucci and R. Roggeri (exh. cat., Pienza), Sinalunga 2018.

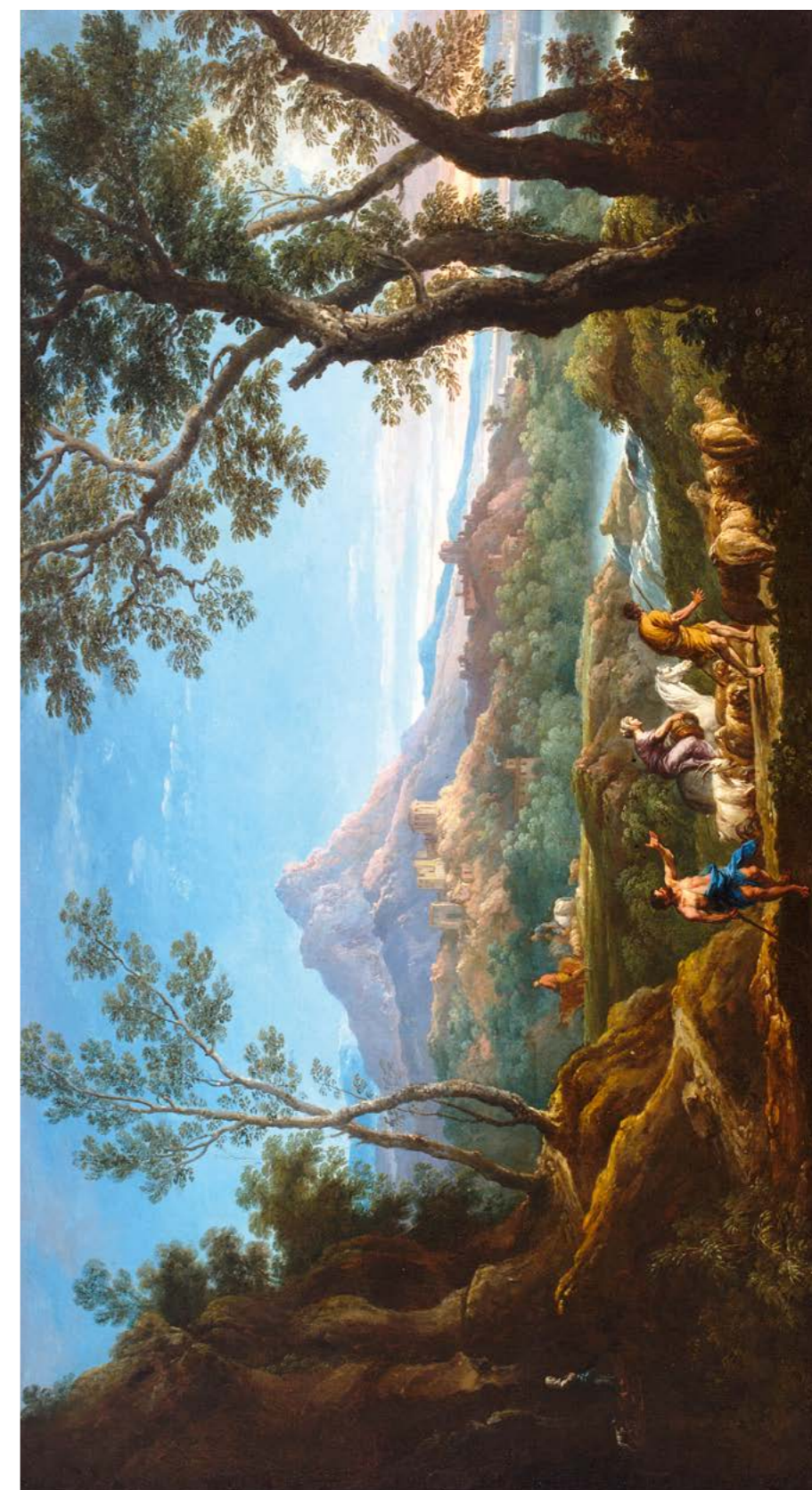
Datable to about 1735, this painting bears a wax seal on its back which is clearly legible as that of the Royal houses of the Bourbons of Spain and Bourbons of Naples and Sicily, which were headed by Charles of Bourbon (1716-1788), known as Charles III of Spain. The seal shows the union of the two coats of arms, with the Kingdom of Naples and Sicily on the left and the Kingdom of Spain on the right.

The only documented commission given to Locatelli by the Bourbons is for two painted overdoors, a project obtained through the intercession of Filippo Juvarra in 1735, for the Royal Palace of the Granja de San Ildefonso near Segovia, which was built by Charles III's father Philip V between 1721 and 1739. This is proved by a letter from Locatelli to Juvarra dated 19 October 1735.<sup>1</sup>

The 2004 publication of the inventories of Philip V and Isabella Farnese reveals that the two paintings were not made for the "Chinese room" of the Royal residence, as Andrea Busiri Vici believed, but for the King's "bedroom", and that they illustrated religious subjects drawn from the life of Christ. In fact these were part of a cycle of six canvases executed in collaboration with Gian Paolo Panini, who painted four vertical pictures with mixtilinear frames for the walls, which have survived, while Locatelli carried out the two overdoors.<sup>2</sup> The 1746 inventory of the palace records "Dos Pinturas figura regular, de mano de Lucateli, que rep.tan La una Ntrô S.or en el Desierto, quando los Ang.es le subministrauan el alimento. La otra la Samaritana; y estan colocadas encima de las Puertas del Dormitorio antig.o Tienen à quatro pies de alto, y seis y me.o de ancho. Marcos dorados Tallados de tres ordenes [...]". A similar description appears in the 1794 inventory, and the four pictures now form part of Spain's Patrimonio Nacional (inv. 10025536, inv. 10025537).<sup>3</sup>

The painting presented here, its size and format clearly also revealing its original function as an overdoor (but not present in the inventories of Philip V), was instead probably commissioned by Charles of Bourbon, and when he acceded to the Spanish throne in 1759 he would have had his own seal affixed to the back of the canvas. A drawing that shows an evident familiarity with the present composition exists in the Museum Kunst Palast, Düsseldorf.<sup>4</sup>

This work offers further demonstration of Locatelli's creative talent in the pastoral genre, of which he was the unrivalled master. The grandeur of the panoramic view, though purely fantastic,



<sup>1</sup> E. BATTISTI, "Juvarra a San Ildefonso", *Commentari*, 1958, p. 278; A. BUSIRI VICI, *Andrea Locatelli e il paesaggio romano del Settecento*, Rome, 1976, p. 8.

<sup>2</sup> J. URREA FERNÁNDEZ, *Pittura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid, 1977, pp. 275-276; Á. ATERIDO, J. M. CUESTA, J. J. PRECIADO, *Inventarios Reales. Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel Farnesio*, Madrid, 2004, I, pp. 87, 169, 375, II, pp. 74, 420-421.

<sup>3</sup> Á. ATERIDO, J. M. CUESTA, J. J. PRECIADO, *Inventarios Reales...cit.*, II, p. 74, nos. 773-774.

<sup>4</sup> A. BUSIRI VICI, *Andrea Locatelli... cit.*, no. 3d.

anticipates Jakob Philipp Hackert, and expresses a concept of landscape still grounded in the notion that human activity and nature can coexist in harmony, before this relationship deteriorated in the era of Giovanni Battista Piranesi (Mogliano Veneto, 1720-Rome, 1778), heralding Romanticism.

The scene before us speaks of contemplative tranquillity at the end of a day in the country, where the twilight has cleared and the sunset takes on the pallid tonality of dawn. The trees on the right and the rocks on the left form the wings of a theatrical space created to enhance the landscape of Lazio that lies along the Tyrrhenian coastline, among little fortified hilltop towns and Classical ruins – the reference here is to the Temple of Vesta in Tivoli, which after Piranesi would become very recurrent in landscape painting – a lake-like basin and a river with a waterfall, and mountains sloping down to the plain, perhaps to a stretch of sea coast. In the foreground shepherds move in opposite directions as they return home after a day of work, with a flock of sheep, a man and a woman on horseback on the right, and herds in the background, while a shepherd in *all'antica* dress, with what looks like a gesture of salutation, moves towards the beholder. The way that the composition opens out in the distance and its horizontal expansion, though appropriate for an essential idealisation of the Lazio landscape, seem to anticipate the Romantic poetics of the sublime and picturesque, which sought to capture the variety of nature's elements and a sense of infinite space.

Parallels may be drawn with the pair of canvases formerly in the Rospigliosi collection, a *Hilly landscape with a castle* and a *Landscape in Lazio with a view of the sea, and a waterfall*, with landscapes spreading out in the far distance, figures in the foreground, and a “journey” made by shepherds and their animals, accompanied (unfailingly) by a white horse. Another point of comparison is the splendid *Landscape in Lazio with shepherds and flocks in a wood*, in which the meticulous and realistic description of the dense foliage in the foreground trees shows the artist's growing interest in vegetation. This approach culminated in the pair of vertical canvases mentioned by Busiri Vici in the Milwaukee Art Museum, Wisconsin (perhaps confusing them with two other similar paintings in that museum), in which the trees are the true protagonists, once again looking ahead to Hackert and a great deal of nineteenth-century painting.<sup>5</sup>

The sentimental, idyllic atmosphere of these pictures is given a nostalgic accent by Busiri Vici: “Locatelli's paintings offer us

a sight we could have seen with our youthful eyes, wandering through the Roman campagna with the hunting parties of the autumn or spring – ‘the most beautiful countryside in the world’. It cannot appear as such to the new generations, yet all can ‘see’ it in the naturalism of Dughet, van Bloemen and Locatelli, and it can still be seen today, driving along the *autostrada* towards l'Aquila”.<sup>6</sup>

Francesco Petrucci

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 97.

<sup>5</sup> *Ibidem*, pp. 97, 99, 102, figs. 110, 111, 123, 124, 125, nos. 63, 105, 106, 173, 174.

ANDREA LOCATELLI  
Roma, 1695-1741

9 *Paesaggio laziale con veduta fantastica del tempio di Vesta a Tivoli, pastori e armenti*  
1735 circa

Olio su tela, cm 74 x 136

*Provenienza:* Carlo III di Borbone, re di Spagna (Madrid, 1716-1788).

*Bibliografia:* F. PETRUCCI, *Un paesaggio arcadico di Andrea Locatelli per il re di Spagna e aggiornamenti al catalogo del pittore*, a cura di F. Petrucci, R. Roggeri, catalogo della mostra (Pienza), Sinalunga, 2018.

Il dipinto, databile al 1735 circa, reca sul retro, ben leggibile, il sigillo in ceralacca della casa reale dei Borbone di Spagna e Borbone di Napoli e Sicilia, il cui capostipite fu Carlo di Borbone (1716-1788) conosciuto come Carlo III di Spagna. Il sigillo mostra l'unione dei due stemmi relativi al regno di Napoli e Sicilia a sinistra e del regno di Spagna a destra.

L'unica commissione documentata di Locatelli per i Borbone è quella di due sovrapposte, ottenuta per intercessione di Filippo Juvarra, nel 1735, per il Palazzo Reale della Granja de San Ildefonso presso Segovia, fatto costruire dal padre di Carlo III, Filippo V, tra il 1721 e il 1739, come si evince da una lettera di Locatelli a Juvarra, datata 19 ottobre 1735<sup>1</sup>.

La pubblicazione, nel 2004, degli inventari reali di Filippo V ed Isabella Farnese dimostra che i due dipinti non erano per la “stanza cinese” della residenza reale, come riteneva Busiri Vici, ma per la “camera da letto” del re ed illustravano soggetti religiosi, ispirati a scene della vita di Cristo. Facevano infatti parte di un ciclo di sei tele eseguite in collaborazione con Gian Paolo Panini, che dipinse quattro quadri verticali con cornici mistilinee per le pareti, ancora esistenti, mentre Locatelli si occupò dei due sovrapposte<sup>2</sup>. L'inventario del 1746 della dimora registra “Dos Pinturas figura regular, de mano de Lucateli, que rep.tan La una Ntrô S.or en el Desierto, quando los Ang.es le subministrauan el alimento. La otra la Samaritana; y estan colocadas encima de las Puertas del Dormitorio antig.o Tienen à quatro pies de alto, y seis y me.o de ancho. Marcos dorados Tallados de tres ordenes [...]”. Una simile descrizione torna nell'inventario del 1794 ed i quadri fanno parte del Patrimonio Nacional (inv. 10025536, inv. 10025537)<sup>3</sup>.

Il presente dipinto, anch'esso per dimensioni e formato evidentemente nato con funzione di sovrapposte, ma assente negli inventari di Filippo V, fu invece commissionato probabilmente da Carlo di Borbone, che una volta salito al trono di Spagna nel 1759 fece apporre il proprio sigillo al retro della tela. Un disegno che presenta nell'impaginazione familiarità con la composizione in esame si trova presso il Museum Kunst Palast di Düsseldorf<sup>4</sup>.

Quest'opera è un'ulteriore dimostrazione della creatività di Locatelli nel genere figurativo pastorale, di cui fu maestro insuperato. La grandiosità della veduta panoramica, sebbene di pura fantasia, anticipa Jakob Philipp Hackert, esprimendo una concezione del paesaggio che considera ancora possibile l'armonia tra opera dell'uomo e natura, prima che tale rapporto si incrinò con Giovanni Battista Piranesi (Mogliano Veneto, 1720-Roma, 1778) quale preludio al romanticismo.

La scena descrive la quiete contemplativa di un fine giornata campestre, in un'atmosfera crepuscolare rasserenata, con un tramonto che ha la tonalità sbiancata di un'alba. Gli alberi sulla destra e le rocce sulla sinistra formano le quinte di uno spazio scenico che esalta il paesaggio laziale, sulla costa tirrenica, tra piccoli borghi arroccati e fortificati, rovine di vestigia classiche – il richiamo al Tempio di Vesta a Tivoli, che dopo Piranesi diverrà molto ricorrente nella pittura di paesaggio –, un bacino lacustre e un fiume con cascata, le montagne che degradano verso la pianura, forse verso un tratto di costa marina. In primo piano pastori in movimento in opposte direzioni, che tornano a casa dopo la giornata di lavoro, con un gregge di pecore, un uomo e una donna a cavallo a destra ed armenti sullo sfondo, mentre un pastore vestito all'antica, che sembra salutare, si incammina verso il riguardante.

L'apertura a distanza e la dilatazione orizzontale, pur se pertinenti ad un concetto eminentemente idealizzante del paesaggio laziale, sembrano anticipare le poetiche romantiche del sublime e del pittoresco, indirizzate a cogliere la varietà degli elementi e il senso di spazi infiniti.

Termini di confronto sono la coppia di provenienza Rospigliosi, formata da un *Paesaggio collinoso con un castello* e un *Paesaggio laziale in vista del mare, con cascata*, aventi un'apertura paesistica in profondità, figure in primo piano e il “viaggio” di pastori e armenti attorno all'immane cavallo bianco; ma anche lo splendido *Paesaggio laziale con pastori e armenti in un bosco*, ove la meticolosa e realistica descrizione delle folte chiome delle alberature in primo piano, precorre un crescente interesse verso la vegetazione, che culmina nella coppia di tele verticali che Busiri Vici segnalava nel Milwaukee Art Museum, Wisconsin (forse confondendole con altre due simili oggi in quel museo), aventi come protagonisti proprio gli alberi, in anticipo ancora su Hackert e molta pittura del XIX secolo<sup>5</sup>.

Le atmosfere sentimentali e idilliache di questi dipinti sono descritte con accento nostalgico da Busiri Vici: “Nei quadri di Locatelli rivediamo un ambiente quale gli occhi della nostra prima gioventù ebbe la ventura di vedere quando si andava errando nelle cacciate di autunno o di primavera, quella campagna ‘la più bella del mondo’ che non può più apparire tale alle nuove generazioni, e che comunque tutti possiamo ‘vedere’ nella naturalistica di Dughet, di van Bloemen e di Locatelli e che può però ancora vedersi oggi percorrendo l'autostrada verso l'Aquila”<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> E. BATTISTI, *Juvarra a San Ildefonso*, in “Commentari”, 1958, p. 278; A. BUSIRI VICI, *Andrea Locatelli e il paesaggio romano del Settecento*, Roma, 1976, p. 8.

<sup>2</sup> J. URREA FERNÁNDEZ, *Pittura italiana del secolo XVIII en España*, Valladolid, 1977, pp. 275-276; Á. ATERIDO, J. M. CUESTA, J. J. PRECIADO, *Inventarios Reales. Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel Farnesio*, Madrid, 2004, I, pp. 87, 169, 375, II, pp. 74, 420-421.

<sup>3</sup> Á. ATERIDO, J. M. CUESTA, J. J. PRECIADO, *Inventarios Reales...cit.*, II, p. 74, nn. 773-774.

<sup>4</sup> A. BUSIRI VICI, *Andrea Locatelli... cit.*, n. 3d.

<sup>5</sup> *Ibidem*, pp. 97, 99, 102, figg. 110, 111, 123, 124, 125, nn. 63, 105, 106, 173, 174.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 97.

ANTONIO GIONIMA  
Venice, 1697 - Bologna, 1732

10 *Mucius Scaevola before  
Lars Porsenna*, c. 1720-1725

Oil on canvas, 61 3/8 x 78 in.

*Literature:* D. BENATI, in *idem*, ed., *Tempio dell'arte. Dipinti emiliani e romagnoli dal XVI al XVIII secolo*, exh. cat., Bologna, 2000, pp. 97-102.

<sup>1</sup> L. CRESPI, *Vite de' pittori bolognesi non descritte nella Felsina Pittrice*, Bologna, 1769, p. 235. The polemical climate in Bologna at that time, with its sharply defined alliances, comes across clearly if we juxtapose Crespi's enthusiastic judgment with a cruel reference by Giampietro Zanotti. While not speaking officially (this is an autograph marginal note to his *Storia dell'Accademia Clementina*, published in *Commentario all'opera di G.P. Zanotti*, ed. by A. Ottani Cavina and R. Roli, Bologna, 1977, p.143), the latter did not mince his words, defining Gionima as "an utter thief of a painter" and "the plague of painting", which we may interpret as a piece of bullying, in relation to both ideology (as a pupil of Pasinelli, Zanotti represented the Classicising wing in Bolognese art, just as Crespi and Gionima embodied its naturalist, "Baroque" side) and the art market.

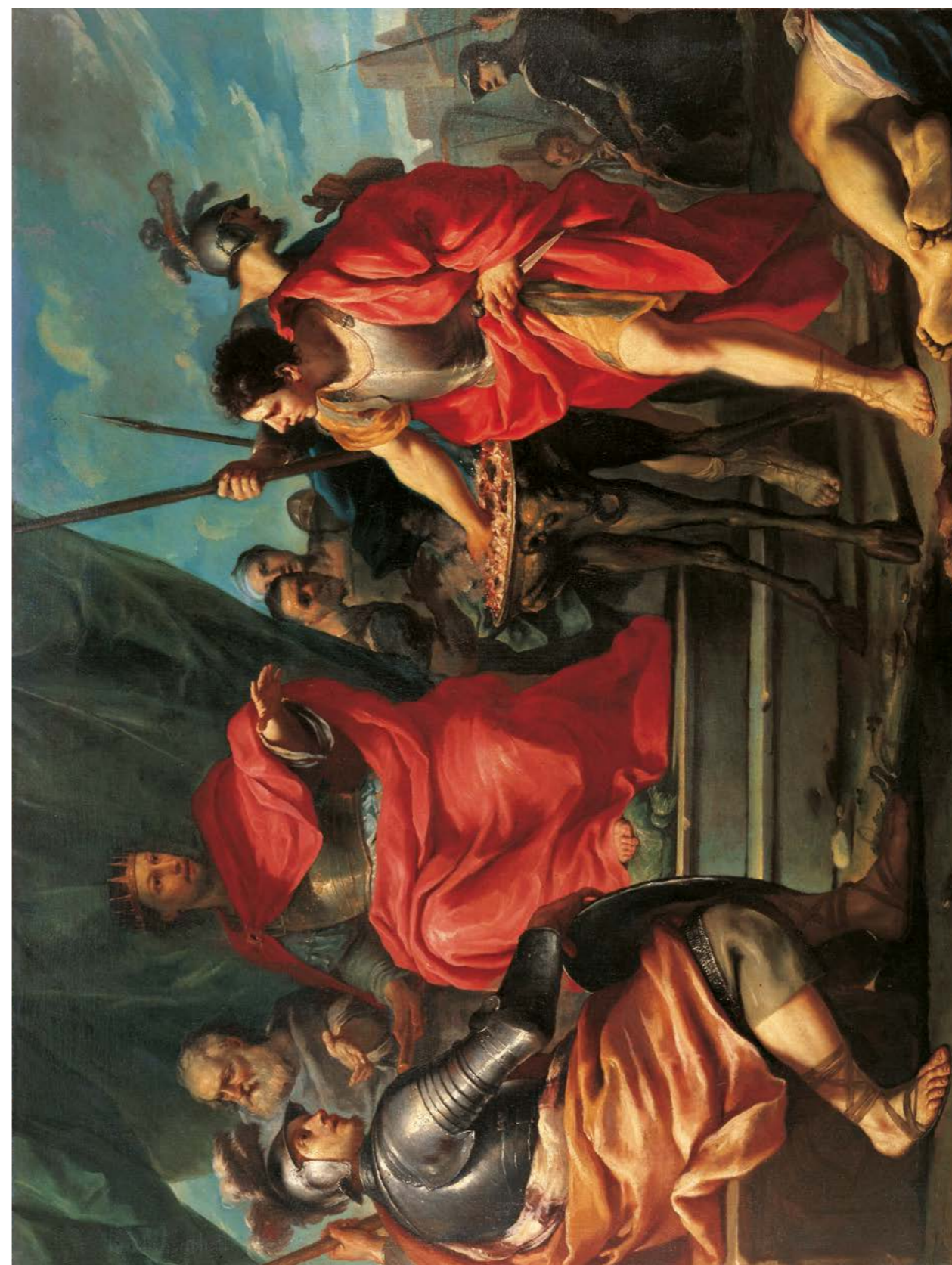
<sup>2</sup> R. ROLI, *Pittura bolognese 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfini*, Bologna, 1977, p. 108. See also *idem*, "Per Antonio Gionima", *Arte antica e moderna*, 11, 1960, pp. 300-307.

In 507 BCE, having failed in his plot to assassinate the Etruscan king Lars Porsenna (misled by darkness, he had instead killed a guard sleeping next to him), Mucius Scaevola punished his own culpable hand by holding it over a burning brazier; and it was thanks to this gesture – as recounted by the Roman historians Livy (2, 12-13) and Valerius Maximus (3, 3-1) – that he earned the pardon of his enemy. As an illustration of courage and patience, the subject found great fortune during the Baroque era, as seen in treatments by Sebastiano Ricci (Parma, Galleria Nazionale) and Giovan Battista Tiepolo (Saint Petersburg, Hermitage).

The painting before us illustrates Gionima's talent in a truly exemplary way, echoing the description by his biographer Luigi Crespi in 1769: "one could see a free, nonchalant handling in his works; excellence of colour, accompanied by both freshness and lightness; spirited and contrasting inventions; and challenging and expressive conceptions".<sup>1</sup> While the "free and nonchalant" touch can be seen here in the Crespi-influenced handling, the painter's recourse to challenging and "expressive" concepts, guided by invention that was "spirited" and "contrasting" (that is, with marked contrasts in poses and gestures), refers instead to the world of Aureliano Milani, who had been Gionima's first teacher. But beyond these elements, which certainly define a properly Bolognese artist, the biographer also appreciated "excellent" colour, expressed through emphatic juxtapositions of tone, which Renato Roli<sup>2</sup> imputed to Gionima's Venetian origins. This would be a measure



Antonio Gionima: *The Condemnation of Haman* (drawing). Windsor Castle, Royal Collection Trust.



of the ancestral legacy that he somehow brought with him, even though he had left his native city as a boy; and such a quality is truly and unexpectedly displayed in the liquid handling and felicitous colours of this painting – those of a Pellegrini.

It is startling, too, that a work so high in quality was left unmentioned in the early sources. For example, it is entirely absent in Crespi, who had a special admiration for Gionima's historical subjects, which he found admirable "for their difficult and spirited foreshortening; for setting multiple, large figures in restricted spaces; and for the strong, superior colours with which they are painted".<sup>3</sup> In this respect, added the biographer, "whoever wishes to judge the value of this worthy *professore*, and understand the exalted level he would have reached, should see his history paintings in the house of Senator Barbazza and the awe-inspiring picture in the Ranuzzi apartment, representing the condemnation of Haman by King Ahasuerus". While it is possible that the two pictures formerly owned by the Barbazza family were the *Adoration of the Magi* and the *Presentation in the Temple*, studied by Roli when they were temporarily housed in the Pinacoteca Nazionale in Bologna,<sup>4</sup> the *Condemnation of Haman* formerly with the Ranuzzi remains untraced, but we may obtain a certain idea of it through a splendid ink and wash drawing in the Royal Collection Trust (Windsor Castle)<sup>5</sup>, which is useful for noting that the figure of the enthroned Ahasuerus corresponds, albeit in reverse, to that of Porsenna in the painting discussed here. The attribution to Gionima is also confirmed by parallels with other paintings of his, for example the *Judith* in the Minneapolis Institute of Art, where the figure of Holofernes resembles the soldier on the extreme left of our composition.<sup>6</sup>

The paucity of secure dates in the artist's career means we must leave the question of chronology unresolved. However, evident links with the expressive world of Aureliano Milani, still strong in our picture (among the noteworthy elements here, apart from the chromatic range, is the undoubtedly neo-Carracesque taste favoured by Milani for using the frame to crop secondary figures, adopted here for the dead guard), would suggest a moment not long after 1720.

Daniele Benati

ANTONIO GIONIMA  
Venezia, 1697 - Bologna, 1732

10 *Muzio Scevola davanti a Porsenna*, 1720-1725 circa

Olio su tela, cm 156 x 198

*Bibliografia:* D. BENATI, in *Tempio dell'arte. Dipinti emiliani e romagnoli dal XVI al XVIII secolo*, a cura dello stesso, catalogo della mostra, Bologna, 2000, pp. 97-102.

Nel 507 a.C., avendo fallito nel proposito di assassinare il re etrusco Porsenna (ingannato dalle tenebre aveva ucciso una sentinella che dormiva accanto al suo giaciglio), Muzio Scevola punì la mano colpevole ponendola su un braciere ardente; e grazie a questo gesto, a quanto affermano Tito Livio (2, 12-13) e Valerio Massimo (3, 3-1), ottenne dal nemico la grazia. Esempio di coraggio e di *patientia*, il tema incontrò grande fortuna in età barocca, come testimoniano le opere di Sebastiano Ricci (Parma, Galleria Nazionale) e di Giovan Battista Tiepolo (San Pietroburgo, Ermitage).

Il presente dipinto, solo di recente riemerso all'ammirazione dei competenti, giunge ad illustrare in modo davvero esemplare le doti di Gionima, così come nel 1769 le decanterà il suo biografo Luigi Crespi: "vedevasi nelle sue operazioni un toccar franco, e disinvoltto; un'altezza di colore, accompagnato da freschezza, e leggerezza insieme; un inventar spiritoso, e contraposto; un idear difficile, ed espressivo"<sup>1</sup>. Mentre il tocco "franco e disinvolto" si può ravvisare in quel tanto di crespiano che si nota a livello di stesura anche nel presente dipinto, il ricorso a idee difficili ed "espressive", in ordine a un'inventiva "spiritosa" e "contrapposta" (cioè per nette contrapposizioni di posture e di gesti), rinvia al mondo di Aureliano Milani, che di Gionima era stato il primo maestro; ma, al di là di questi elementi che connotano l'artista in senso propriamente bolognese, il biografo sapeva poi apprezzare quel colorito "alto", sfogato nella netta giustapposizione delle tinte, che ancora Roli<sup>2</sup> imputava all'origine lagunare del pittore, come indice del patrimonio genetico che egli, pur espatriato da fanciullo, avrebbe in qualche modo recato con sé dalla natia Venezia: e si tratta di un dato che il presente dipinto, liquido nella stesura e felice nei colori come un Pellegrini, sa esibire a un livello davvero insospettato.

Stupisce peraltro che di un'opera così autorevole dal punto di vista qualitativo le fonti non rechino traccia: non ne parla ad esempio il citato Crespi, che nutriva una particolare ammirazione per la sua produzione di quadri con soggetto storico, lodevoli a suo dire "per li scorti difficili e spiritosi; per la situazione di molte figure e grandi in spazi angusti; e per la forza ed altezza di colore con cui sono dipinti"<sup>3</sup>. A questo proposito, soggiungeva il biografo, "chi vuole formare giudizio del valore di questo degno professore e comprendere a quell'alto grado sarebbe egli giunto (se non fosse deceduto prematuramente), conviene che vegga i quadri istoriati, che sono in casa del senatore Barbazza ed il terribile quadro, ch'è nell'appartamento Ranuzzi, rappresentante la condanna d'Amanno fatta dal re Assuero": mentre è possibile che

<sup>3</sup> L. CRESPI, *Vite de' pittori...*cit., p. 237.

<sup>4</sup> R. ROLI, *Pittura bolognese...*cit., p. 109, figs. 244 a and b; M. ORETTI (*Le Pitture che si ammirano nelli Palaggi, e Case de' Nobili della Città di Bologna*, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Ms. B. 104, f. [b] 104) informs us of the subjects, left unspecified by Crespi (see also E. CALBI, D. SCAGLIETTI KELESIAN, *Marcello Oretti e il patrimonio artistico privato bolognese*, Bologna, 1984, p. 114).

<sup>5</sup> See O. KURZ, *Bolognese Drawings of the XVII and XVIII Centuries in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London, 1955, new ed., Bologna, 1988, p. 111, no. 282, pl. 41, also for the identification of the connection with the lost Ranuzzi painting; and A. MAZZA, "L'età dei Ranuzzi. Progetti decorativi e quadreria nel nuovo palazzo dal conte Marcantonio Ranuzzi al conte Vincenzo Ferdinando Antonio Ranuzzi Cospì (1679-1726)", in *Palazzo Ranuzzi Baciocchi. Sede della Corte d'Appello e della Procura Generale della Repubblica*, Bologna, 1994, pp. 78-106, specifically p. 104 (illus. on p. 103).

<sup>6</sup> R. ROLI, *Pittura bolognese...*cit., fig. 245. Without detracting from the truly elevated levels achieved by this scholar in his study of the Bolognese Settecento, it seems to me that any renewed examination of Gionima must include an attentive review of his oeuvre. Carlo Volpe remarked years ago, for example, that the splendid canvas of *Christ and the Adulterous Woman* formerly in the Zacchia Rondinini collection (now owned by Unicredit Bank) which represented Gionima at the exhibition *Arte del Settecento emiliano* (Bologna, 1979, catalogued as no. 44, fig. 43) should instead be given to the Venetian painter Vincenzo Damini; and I believe there are valid reasons for re-attributing the *Rest on the Flight into Egypt* in a Bolognese private collection (R. ROLI, *Pittura bolognese...*cit., fig. 241b), probably a work of Florentine lineage (somewhere between Sagrestani and Conti); or the small-scale, modest canvases with *Apollo and Marsyas* and *Pyramus and Thisbe* in the Pinacoteca Nazionale, Bologna (*ibidem*, figs. 242 b and c). Among the pictures illustrated by A. CERA ("Antonio Gionima", in *La pittura bolognese del Settecento*, Milan, 1994, *ad vocem*, illus. pl. 11), the *Jael and Sisera* is extraneous to our painter, and may be better understood in the context of Marcantonio Franceschini.

<sup>1</sup> L. CRESPI, *Vite de' pittori bolognesi non descritte nella Felsina Pittrice*, Bologna, 1769, p. 235. Il clima polemico della Bologna del tempo, connotata da netti schieramenti, si coglie bene affiancando all'entusiastico giudizio di Crespi il crudele riferimento di Zanotti che, sia pure in sede non ufficiale (in una nota autografa in margine alla sua *Storia dell'Accademia Clementina*, resa nota in *Commentario all'opera di G.P. Zanotti*, a cura di A. Ottani Cavina e R. Roli, Bologna, 1977, p. 143), lo definiva senza mezzi termini "un pittore molto ladro" e ancora "la peste della pittura", lasciando intendere una concorrenza sentita in termini di sopraffazione, oltre che ideologica (allievo di Pasinelli, Zanotti rappresentava a Bologna l'ala classicista così come Crespi e Gionima incarnavano quella naturalista e "barocca") anche di mercato.

<sup>2</sup> R. ROLI, *Pittura bolognese 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna, 1977, p. 108. Cfr. inoltre, dello stesso, *Per Antonio Gionima*, in "Arte antica e moderna", 11, 1960, pp. 300-307.

<sup>3</sup> L. CRESPI, *Vite de' pittori...*cit., p. 237.

<sup>4</sup> R. ROLI, *Pittura bolognese...cit.*, p. 109, figg. 244 a, b; M. ORETTI (*Le Pitture che si ammirano negli Palaggi, e Case de' Nobili della Città di Bologna*, BCABo, ms. B. 104, c. [b] 104) ad informarci circa i soggetti dei dipinti, non specificati da Crespi (cfr. inoltre E. CALBI - D. SCAGLIETTI KELESCIAN, *Marcello Oretti e il patrimonio artistico privato bolognese*, Bologna, 1984, p. 114).

<sup>5</sup> Si veda, anche per l'individuazione del rapporto col perduto dipinto Ranuzzi, O. KURZ, *Bolognese Drawings of the XII ad XVIII Centuries in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, 1955, nuova ed. Bologna 1988, p. 111, n. 282, tav. 41. Cfr. inoltre A. MAZZA, *L'età dei Ranuzzi. Progetti decorativi e quadrieria nel nuovo palazzo dal conte Marcantonio Ranuzzi al conte Vincenzo Ferdinando Antonio Ranuzzi Cospì (1679-1726)*, in *Palazzo Ranuzzi Baciocchi. Sede della Corte d'Appello e della Procura Generale della Repubblica*, Bologna, 1994, pp. 78-106, in part. p. 104 ( ripr. a p. 103).

<sup>6</sup> R. ROLI, *Pittura bolognese...cit.*, fig. 245. Senza nulla togliere agli altissimi meriti conseguiti dallo studioso in relazione al '700 bolognese, mi sembra che un rinnovato esame della personalità di Gionima non potrà prescindere da un'attenta verifica del suo catalogo: già Volpe segnalava oralmente come la splendida tela con *Cristo e l'adultera* già in collezione Zacchia Rondinini (ora di proprietà Unicredit) che lo rappresentava alla mostra dedicata all'*Arte del Settecento emiliano*, Bologna, 1979, n. 44, fig. 43, fosse ad esempio da restituire al veneziano Vincenzo Damini; e ancora qualche fondato motivo di dubbio mi sembra coinvolgere in una revisione altrettanto necessaria il *Riposo in Egitto* di collezione privata bolognese (R. ROLI, *Pittura bolognese...cit.*, fig. 241b), di probabile estrazione fiorentina (tra Sagrestani e Conti), o ancora le modeste telette con *Apollo e Marsia* e *Piramo e Tisbe* della Pinacoteca Nazionale di Bologna (*ibidem*, figg. 242 b, c). Tra i dipinti illustrati da A. CERA (*ad vocem* "Antonio Gionima", in *La pittura bolognese del Settecento*, Milano, 1994), si rivela estranea a Gionima la tela con *Giaele e Sisara* ripr. a tav. 11, da intendere meglio in un ambito di cultura franceschiniana.

due dei quadri già in casa Barbazza fossero l'*Adorazione dei magi* e la *Presentazione al tempio* che Roli poteva studiare in occasione di un loro temporaneo deposito nella Pinacoteca Nazionale di Bologna<sup>4</sup>, la *Condanna di Amman* già in casa Ranuzzi risulta al momento perduta, ma è possibile farsene un'idea attraverso uno splendido disegno a penna acquerellata della Royal Library di Windsor Castle<sup>5</sup>, utile per verificare che la figura di Assuero in trono corrispondeva, anche se in controparte, a quella di Porsenna nel presente dipinto. Il quale trova poi, a conferma della pertinenza al Gionima, ulteriori motivi di confronto in altri quadri del pittore: si veda ad esempio l'affinità tra la figura del soldato all'estrema sinistra e quella di Oloferne nella *Giuditta* dell'Institute of Art di Minneapolis<sup>6</sup>.

La scarsità degli agganci cronologici a disposizione induce a lasciare in sospeso il problema della datazione del dipinto che tuttavia, per gli ancor forti rimandi al mondo espressivo di Aureliano Milani (si veda, oltre alla gamma cromatica, la soluzione, di gusto indubbiamente neo-carraccesco nonché peculiare a quest'ultimo, di "tagliare" con la cornice le figure secondarie, adottata per la sentinella uccisa), si vorrebbe situare non troppo oltre il 1720.

Daniele Benati

CARLO MAGINI  
Fano, 1720-1806

11 *Pantry with crockery, onions, aubergines, bread and bowl with pancetta*, c. 1780

Oil on canvas, 23 3/8 x 30 7/8 in.

*Literature:* L. SALERNO, *La natura morta italiana. La collezione Silvano Lodi*, Florence, 1984, p. 169, no. 82; R. BATTISTINI, in *L'anima e le cose. La natura morta nell'Italia pontificia nel XVII e XVIII secolo*, ed. by R. Battistini, B. Cleri, C. Giardini *et al.* (exh. cat., Fano), Modena, 2001, p. 162, no. 96.

As is customary in the still life paintings of Carlo Magini, the artist's close-up format captures simple objects of popular cuisine in the half-shadow of a pantry; and the apparent disorder of their arrangement is in fact conceived with a careful eye for form, which seeks to emphasize the volumes almost as if they were items of solid geometry. The anti-rhetorical, sentimentally detached approach also creates an expectant atmosphere, as if a human figure – notable for its absence – might enter the scene and re-take possession of what he or she had abandoned for a moment. Besides, the freshly-baked bun looks inviting, and the slice of pancetta floating in the terracotta bowl is waiting to be tasted, perhaps with a sip of wine from the filled glass. Yet the stopping of time in this picture has made the objects' transience permanent: as long as the painting lasts, they will cast the same shadows on one another (though these are not always impeccably described, and sometimes contradictory, as seen here in how the shadow of the pestle falls with respect to the direction of light in the rest of the composition); likewise, the thin layer of dust coating the large earthenware pot, on the left, will continue to show the same trace left by a finger as someone inadvertently brushed up against it.

In Magini's paintings the "silent life" of inanimate things achieves a mysterious solemnity, with its own share of reflection on what may be called ultimate human destiny. Presence and absence, life and death become the terms of a form of reasoning that involves the notion of passing time, which the painter continues to weave through his works, changing the location of the same objects that form his repertoire: pottery, copper vessels, ceramic cups with little floral decoration, pestles, ladles, spoons, brass candlesticks, loaves of bread, vegetables, cured pork, pieces of meat (and occasionally fish), bowls of eggs, and veal heads.

It seems incredible that an artist with such a characteristic style had a critical fortune that began only recently. As is true of other painters active in Emilia-Romagna towards the end of the eighteenth century, the available sources make no mention of Magini's activity in the realm of still life, while praising his sacred paintings and portraits, which – quite to the contrary, at least judging from what has survived – are conventional and no more than modest in quality. The modern focus on Magini owes much to Roberto Longhi, who identified several paintings signed in full by the artist, which allowed him not only to reclaim Magini's authorship for some still lifes erroneously exhibited as by Paolo Antonio Barbieri in the great exhibition of Italian painting of the 1600s and 1700s





CARLO MAGINI  
Fano, 1720-1806

11 *Dispensa con stoviglie, cipolle, melanzane, pane e terrina con pancetta*, 1780 circa

Olio su tela, 59,5 x 78,5 cm

*Bibliografia:* L. SALERNO, *La natura morta italiana. La collezione Silvano Lodi*, Firenze, 1984, p. 169, n. 82; R. BATTISTINI, in *L'anima e le cose. La natura morta nell'Italia pontificia nel XVII e XVIII secolo*, a cura di R. Battistini, B. Cleri, C. Giardini et alii, catalogo della mostra (Fano), Modena, 2001, p. 162, n. 96.

Come di consueto nei dipinti di natura morta di Carlo Magini, l'inquadratura ravvicinata coglie i semplici oggetti della cucina popolare nella penombra della dispensa. L'apparente disordine con cui sono disposti risponde in realtà a un attento calcolo formale, che mira ad enfatizzarne i volumi quasi in termini di geometria solida. L'atteggiamento anti-retorico e sentimentalmente distaccato contribuisce altresì a creare un'atmosfera di attesa, come se la figura umana, di cui si avverte l'assenza, dovesse a breve riprendere possesso della scena che ha momentaneamente abbandonato: del resto, la pagnottella appena sfornata risulta invitante e la fetta di pancetta che galleggia nella terrina attende di essere assaggiata, sorseggiando magari il vino già versato nel bicchiere. Eppure, il tempo fermato della pittura ha reso definitiva la precarietà degli oggetti, cosicché, fino a quando esisterà il dipinto, essi getteranno l'uno sull'altro le stesse ombre (non sempre impeccabili, ed anzi talora contraddittorie: si veda in questo caso il diverso andamento dell'ombra del pestello rispetto al fascio di luce che investe la restante composizione) e il sottile strato di polvere depositato sul grande vaso di coccio a sinistra continuerà a mostrare la stessa ditata, che qualcuno ha inavvertitamente provocato sfiorandolo.

La "vita silenziosa" delle cose inanimate assurge nei dipinti di Magini a una misteriosa solennità, alla quale non è estranea la riflessione sui destini "ultimi" dell'uomo. La presenza e l'assenza, la vita e la morte sono i termini di un ragionamento che implica la nozione dello scorrere del tempo, e che il pittore continua a intessere nelle sue opere, cambiando di posto agli stessi oggetti che formano il suo repertorio: terraglie, rami, tazzine in ceramica decorata a fiorellini, pestelli, mestoli, cucchiari, candelieri d'ottone, forme di pane, ortaggi, salumi, pezzi di carne, meno frequentemente pesci, terrine con uova e teste di vitello.

Pare incredibile che per un artista così stilisticamente connotato la fortuna critica si sia avviata soltanto in tempi recenti. Come per altri pittori attivi in ambito emiliano-romagnolo sul finire del XVIII secolo, anche per Magini le fonti a disposizione non menzionano di fatto una qualsivoglia attività nel campo della natura morta, mentre ricordano con parole di lode i suoi dipinti sacri e i suoi ritratti, nei quali si dimostra viceversa, dalle prove superstiti, convenzionale e di livello non più che modesto. Si deve altresì a Roberto Longhi la messa a fuoco della sua personalità grazie al reperimento di alcuni dipinti firmati per esteso, che gli consentivano non solo di restituire a Magini alcune nature morte esposte erroneamente come opera di Paolo Antonio Barbieri alla grande mostra

della pittura italiana del Sei e Settecento tenuta a Firenze nel 1922, ma anche di individuare in lui uno degli artisti meglio in grado di traghettare nel secolo 'dei Lumi' il naturalismo seicentesco<sup>1</sup>.

Mentre il catalogo dell'artista in questo campo si arricchiva di ulteriori testimonianze<sup>2</sup> e Magini diventava ben presto uno dei beniamini del collezionismo internazionale, non hanno avuto seguito le perplessità sollevate in merito al particolare tipo di firma da lui adottata ("Al Signor Carlo Magini, pittore a Fano" e simili), da riferire secondo taluno non tanto al pittore quanto al destinatario dei dipinti. Si deve altresì alle ricerche archivistiche di Laura Teza la ricostruzione del suo percorso<sup>3</sup>. Nipote per parte di madre del pittore Sebastiano Ceccarini (Fano, 1703-1783), egli compì ripetuti viaggi di studio a Perugia (1736) e a Roma (1738-1743), dove lo zio era già affermato: tutte notizie che permettono di rivedere la dimensione appartata e provinciale che la storiografia ha a lungo accreditato.

Si è altresì discusso circa le radici del naturalismo di Magini, messe talora in rapporto con le sperimentazioni nel campo del *trompe-l'oeil* di Antonio Cioci<sup>4</sup>, ma da intendere assai meglio in relazione all'accento rustico coltivato dalla tradizione emiliano-romagnola (Paolo Antonio Barbieri, "Pittore di Rodolfo Lodi", Arcangelo Resani, "Pseudo-Resani"), in parallelo a quanto si osserva nel riminese Nicola Levoli (1728-1801)<sup>5</sup>. La lucidità priva di virtuosismo con cui gli oggetti sono descritti nella loro quieta esistenza inserisce di fatto Magini nella corrente che più a lungo tiene fede alle premesse realistiche della natura morta, connotandosi a queste date di intenti "illuministi" e dunque essenzialmente "laici". Oltre che per il lucido intento descrittivo, tale tendenza, che ha importanti corrispettivi in Lombardia (Giuseppe Antonio Pianca, Giacomo Ceruti e Giuseppe Pellizza), a Roma (Giovanni Francesco Briglia) e a Napoli (Tommaso Realfonzo, Giacomo Nani)<sup>6</sup>, si qualifica per un rigore spaziale di sapore neo-quattrocentesco, che conferisce alle cose di tutti i giorni una dignità davvero ineguagliata.

Daniele Benati

<sup>1</sup> R. LONGHI, recensione a Ch. STERLING, *La nature morte de l'antiquité à nos jours*, in "Paragone", IV, 39, 1953, pp. 62-63.

<sup>2</sup> G. DE LOGU, *Novità su "Charles Magini peintre a Fano"*, in "Emporium", CXX, n. 720, 1954, pp. 247-258; L. ZAULI NALDI, *Carlo Magini, pittore di natura morta del sec. XVIII*, in "Paragone", V, 1954, 49, pp. 57-60. Più recentemente: P. ZAMPETTI, *Carlo Magini*, Milano, 1990.

<sup>3</sup> L. TEZA, *Carlo Magini e Sebastiano Ceccarini, pittori fanesi di nature morte*, in "Notizie da Palazzo Albani", I, 1987, pp. 84-96.

<sup>4</sup> L. TEZA, *La natura morta in Umbria e nelle Marche*, in *La natura morta in Italia*, a cura di F. Zeri, Milano, 1989, II, pp. 612-649, in part. 623-625.

<sup>5</sup> D. BENATI, *Pittura 'di ferma' in Emilia e in Romagna*, in *Fasto e rigore. La natura morta nell'Italia settentrionale dal XVI al XVIII secolo*, a cura di G. Godi, catalogo della mostra (Colorno), Milano, 2000, pp. 53-61, in part. 61; F. BALDASSARI, *Carlo Magini*, in *La natura morta in Emilia e in Romagna. Pittori, centri di produzione e collezionismo fra XVII e XVIII secolo*, a cura di D. Benati, L. Peruzzi, Milano, 2000, pp. 286-291.

<sup>6</sup> D. BENATI, *Pittori 'della realtà' nel Settecento*, in *La natura morta italiana dal Caravaggio al Settecento*, a cura di M. Gregori, J.G. von Hohenzollern, catalogo della mostra (Firenze), Milano, 2003, pp. 450-452.

FELICE GIANI

San Sebastiano Curone (province of Alessandria), 1758 - Rome, 1823

12 *The Mystic Marriage of Saint Catherine, with Saint Joseph*, c. 1790

Oil on canvas, 13 3/8 x 10 in.

There can be no question that the exquisite picture presented here was painted by the flickering brush of Felice Giani; and nothing more need be said about its completely typical elements of style and superlative quality.<sup>1</sup> As is well known, the number of easel paintings by this shining representative of Italian Neoclassicism – perhaps its greatest genius – is truly limited. In his case, he expressed that culture through an entirely original and absolutely heterodox point of view, emerging as near-unique in the realm of European art. His extensive output consists largely of interior decoration, and it was mural painting that offered the most congenial occasion for him to give free rein to the peculiar inspiration of his “superabundant imagination”, to quote Arcangelo Migliarini, who frequented him in Rome during his youth.<sup>2</sup> If, as we have just said, there are very few easel paintings by Giani, even fewer survive in oil on canvas (no more than thirty or so), often executed, like this one, in reduced or very small scale format – exactly the sort of work made for a private cabinet.

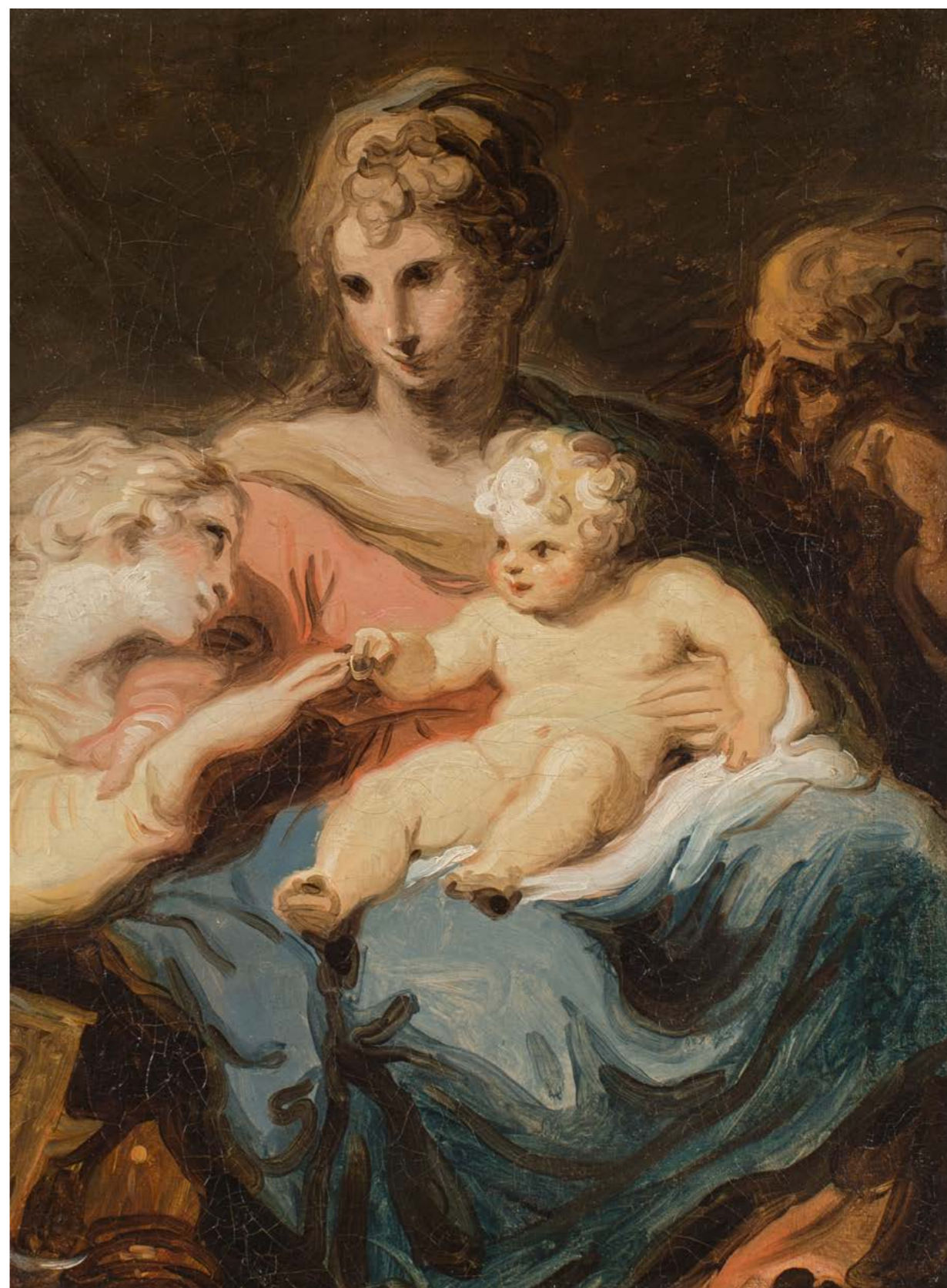
The so-called Mystic Marriage of Saint Catherine of Alexandria, with the Christ Child shown in the presence of Saint Joseph (as found here) or other figures, is among the most frequent subjects in painting of the modern era, and it almost always tends to be of domestic dimensions, and thus appropriate for private devotion. Felice Giani’s “visionary, neurotic love” (Anna Ottani Cavina’s words) for the great tradition of the Renaissance and Baroque periods is evident in the many drawings he made – mostly in pen and brown ink – after old paintings with what can be called elevated subject-matter, yet the composition of his source material becomes transformed: his graphic touch is animated by an irrepressible, hallucinatory enthusiasm, an overwhelming expressive acceleration, and an almost total redefinition of space and form which simply transfigures the original.

In the present instance, too, we could say that this passion appears at the inventive level (recalling Correggio, or the Carracci), but only in a broad sense, as a general cultural remnant, so that no precise model can be recognised. However, the young Giani was clearly fascinated by a closer, more recent and palpable legacy – that of the Gandolfi, the protagonists of the late Baroque in Bologna, by the painting of Ubaldo but even more by that of Gaetano.<sup>3</sup> Now while our artist’s handling is potently marked, especially in the medium of tempera on paper, by an entirely characteristic graphic vigour, this little canvas reveals a greater, more creamy fusion of pigment, redolent of paintings by the Gandolfi; and

<sup>1</sup> See A. OTTANI CAVINA, *Felice Giani 1758-1823 e la cultura di fine secolo*, with the collaboration of A. Scarlini, Milan, 1999.

<sup>2</sup> S. RUDOLPH, “Felice Giani: da Accademico ‘de’ Pensieri’ a Madonnero”, *Storia dell’Arte*, 30- 31, 1977, p. 175.

<sup>3</sup> Giani was very close to the aged painter, for whose funeral in Bologna in 1802 he made an *Allegory of Modesty*: see *Notizie delle operazioni [...] per li solenni funerali [...] di Gaetano Gandolfi*, Bologna, 1802.



the same applies to colour, which is generally brilliant and clearly defined, but here, instead, more mellow and almost pastel-like, and extraordinarily refined, especially in the half-tones. Yet notwithstanding this, Gaetano's rich, felicitous brushwork, *alla veneta* and still partly Rococo, is transformed into something completely new, a concise and extremely modern idiom that constitutes Giani's style: as ever a little wild, even when treating the gentlest of subjects. This is a quality that might even also bring to mind the sophisticated, exquisitely-scented freedom of a Fragonard, if it weren't for the fact that in this case too, the Italian painter seems more audacious and more advanced, as it were: only he could have painted the powerful, surly, *all'antica* head of Saint Joseph.

A very similar amalgam of culture and style can be found in certain small oil paintings by Giani which Anna Ottani Cavina dates to the 1780s or 1790s: in the *Nativity* freely inspired by Correggio's *Night* (Bologna, Lucchese Salati collection), the *Jupiter nourished by the goat Amalthea* (Bologna, private collection), or the magnificent *Lamentation* (Venice, private collection), drawn in a masterfully vivid way from Ribera's canvas in the Certosa di San Martino in Naples.<sup>4</sup> There is also a small oval picture vaguely entitled *Vezzi d'amore* ("The whims of love"; formerly Rome, Pico Cellini collection), which recalls the seventeenth-century iconography of Charity.<sup>5</sup> Even though it is indebted to an earlier tradition, the oval offers evidence of the artist being "quite emancipated" – free, that is, with respect to the legacy of the Gandolfi: "Giani's brush here creates a seductive, grace-filled image with emphatic, flickering strokes that are entirely characteristic of his language". Furthermore, it had a constant goal: "countering Classicism with a seeming disregard for the finished work". Illuminating words, these, applied by Anna Ottani Cavina to the *Vezzi d'amore*, and now perfectly suited to our superb *Mystic Marriage*.

Alessandro Brogi

<sup>4</sup> A. OTTANI CAVINA, *Felice Giani...* cit., II, respectively on pp. 638-639, no. D4, fig. 899; pp. 369-370, no. D7, fig. 902; and p. 671, n. D67, fig. 954. The source for the *Lamentation* is identified here for the first time, once again confirming Giani's omnivorous figurative appetite, which extended as far as the visceral seventeenth-century naturalism of Jusepe de Ribera.

<sup>5</sup> Oil on canvas, 46.6 x 33 cm. See A. OTTANI CAVINA, *Felice Giani...* cit., II, p. 663, no. D55, fig. 942.

FELICE GIANI

San Sebastiano Curone

(Alessandria), 1758 - Roma, 1823

12 *Sposalizio mistico  
di Santa Caterina,  
e San Giuseppe*, 1790 circa

Olio su tela, cm 34 x 25,2

Lo squisito dipinto qui presentato spetta senza ombra di dubbio al pennello guizzante di Felice Giani: i tratti di stile, affatto tipici, e la qualità superlativa non necessitano di ulteriori commenti<sup>1</sup>. Ridottissima, come ben si sa, è la produzione di dipinti mobili di questo geniale rappresentante della civiltà neoclassica in Italia, forse il più grande. Una civiltà agita, nel suo caso, da un punto di vista del tutto originale, assolutamente eterodosso, che ne fa quasi un *unicum* nel panorama pittorico europeo. Sono in netta prevalenza, nella sua vasta produzione, le decorazioni d'interni: è quindi la pittura su muro a offrirgli il terreno più congeniale, quello nel quale poteva trovare libero sfogo l'estro bizzarro della sua "immaginativa sovrabbondante", come ebbe a dire Arcangelo Migliarini che lo frequentò a Roma in gioventù<sup>2</sup>. Se, come si diceva, pochissime sono le opere da cavalletto, ancor meno sono quelle a olio su tela, che non superano la trentina, spesso realizzate, come questa, in piccolo o piccolissimo formato, prettamente da *cabinet*. Il soggetto rappresentato, le nozze mistiche di Santa Caterina d'Alessandria col piccolo Gesù alla presenza di San Giuseppe (come qui) o di altri personaggi, è fra i più frequenti nella pittura dell'età moderna, quasi sempre in formato da stanza, atto alla devozione privata. L'"amore visionario e nevrotico" (Ottani Cavina) per la grande tradizione rinascimentale e barocca è testimoniato da numerosi disegni tratti da dipinti antichi a soggetto 'alto', la cui invenzione subisce tuttavia, nella traduzione grafica di Giani, per lo più a penna e inchiostro bruno, animata da un impeto incontenibile e allucinato, un'accelerazione espressiva travolgente, una ridefinizione pressoché totale di spazio e forma che ne trasfigura l'aspetto originario.

Anche nel caso in oggetto, quell'amore traspare, se vogliamo, sul piano dell'invenzione (Correggio, i Carracci...), ma in senso lato, come vaga sedimentazione di cultura, tant'è che nessun preciso modello è ravvisabile. Palpabile e vistosa appare invece la suggestione esercitata da un'eredità più recente e molto vicina al giovane Giani, quella dei Gandolfi, protagonisti del tardobarocco bolognese: dalla pittura di Ubaldo ma ancor più da quella di Gaetano<sup>3</sup>. Se solitamente, nelle tempere su carta in specie, la resa pittorica appare fortemente segnata da una sorta di vis grafica del tutto caratteristica dell'autore, è evidente in questa teletta una maggiore e più cremosa fusione della materia da ricondurre appunto ai modelli gandolfiani, al pari della tavolozza, in genere brillante e netta, e qui invece più morbida, quasi pastellata, di straordinaria raffinatezza, in particolare nei mezzi toni. Ma nonostante ciò, il pennelleggiare

<sup>1</sup> Sul pittore: A. OTTANI CAVINA, *Felice Giani 1758-1823 e la cultura di fine secolo*, con la collaborazione di A. Scarlini, Milano, 1999.

<sup>2</sup> S. RUDOLPH, *Felice Giani: da Accademico "de' Pensieri" a Madonnero*, in "Storia dell'Arte", 30-31, 1977, p. 175.

<sup>3</sup> L'artista fu molto legato al più anziano pittore, per le cui esequie, celebrate a Bologna nel 1802, realizzò una *Allegoria della Modestia: Notizie delle operazioni [...] per li solenni funerali [...] di Gaetano Gandolfi*, Bologna, 1802.

ricco e felice di Gaetano, alla veneta e ancora in parte rococò, si trasforma qui in qualcosa di completamente nuovo, in una scrittura sintetica e modernissima che costituisce la cifra del pittore; sempre un poco spiritato, anche se alle prese con un soggetto gentile. Un ‘qualcosa’ che d’altro canto farebbe venire alla mente pure la libertà sofisticata, odorosa di essenze preziose, di certo Fragonard, se non fosse che, appunto, anche in questo caso, l’artista italiano appare più audace, ‘più avanti’: tutta sua, ad esempio, la forte, torva testa all’antica di San Giuseppe.

Un simile amalgama culturale e stilistico lo troviamo molto simile in alcuni piccoli dipinti a olio di Giani che Anna Ottani Cavina data al nono o all’ultimo decennio del Settecento: nella *Natività* liberamente tratta dalla “Notte” di Correggio (Bologna, collezione Lucchese Salati), nel *Giove nutrito dalla capra Amaltea* (Bologna, collezione privata), nel magnifico *Compianto sul Cristo morto* (Venezia, collezione privata) ripreso con magistrale vivezza dal Ribera della certosa di San Martino a Napoli<sup>4</sup>. È in particolare in un piccolo ovale dal soggetto vago, “*Vezi d’amore*” (già Roma, collezione Pico Cellini), che ricorda l’iconografia seicentesca della ‘Carità’<sup>5</sup>. Pur nel debito, l’ovale è la prova di “un’emancipazione avvenuta”, quella nei confronti dell’eredità gandolfiana: “il pennello [...] di Giani rincorre [qui] un’immagine seducente di grazia con sottolineature e improvvisi [...] del tutto specifici alla sua scrittura”. E con un fine costante: “contrapporre al classicismo statuario un’apparente negligenza d’incompiuto”. Parole illuminanti, spese da Anna Ottani Cavina per i *Vezi d’amore*, che funzionano alla perfezione anche per il nostro stupendo *Sposalizio*.

Alessandro Brogi

<sup>4</sup> A. OTTANI CAVINA, *Felice Giani...* cit., II, rispettivamente pp. 638-639, n. D4, fig. 899; pp. 369-370, n. D7, fig. 902; p. 671, n. D67, fig. 954. Il riconoscimento della fonte figurativa del *Compianto* è operato in questa sede, e conferma una volta ancora la voracità onnivora degli interessi di Giani, che non escludono neppure un campione del più viscerale naturalismo seicentesco come lo spagnolo Jusepe de Ribera.

<sup>5</sup> Olio su tela, cm. 46,6 x 33: A. OTTANI CAVINA, *Felice Giani...* cit., II, p. 663, n. D55, fig. 942.

GIUSEPPE MOLTENI  
Affori (Milan), 1800 - Milan, 1867

13 *Portrait of a Lady with a Turban*, 1835-1840

Oil on canvas, 92 1/8 x 67 3/4 in.

This beautiful picture, recognized also by Fernando Mazzocca (verbal communication) as by Giuseppe Molteni, shows a lady posing in her living room. Making its way through a window hidden by a heavy curtain touched by iridescent golden reflections, light falls on her as it would on a theatrical proscenium, while she sits comfortably on an upholstered armchair covered with golden brocade and trimmed with green tassels. The lady brings her gloved left hand to her chin, resting her elbow casually on a low oval wooden table with a marble top supported by a foot embellished according to Empire taste, with garland-bearing caryatids and lion heads, both in bronze. On this table, next to a lamp and a vase with bellflowers, among others, she has thrown a rich fur mantle and, smiling as she tilts her head, turns her gaze towards the viewer without a trace of shyness, completely at ease in the intimacy of her bourgeois home, which is elegant though not lavish. Another important detail of setting is the rich, weighty picture frame hanging on the wall at upper right, vigorously animated by the raking light.

One of the most important portrait painters of nineteenth-century Europe, Molteni was born into a family of humble origins and, after studying in Milan and Bologna, established himself in the Lombard capital, creating a worldly, seductive oeuvre that distinguishes him from the more intimate tone of his contemporary Francesco Hayez.<sup>1</sup> Though mentioned in guides for travellers from 1827 onwards, Molteni’s activity is usually defined as starting with his participation in the 1828 exhibition at Milan’s Academy of Fine Arts; he was to exhibit there every year until 1846. His long and successful career was supported by the aristocracy across half of Europe, and he benefited from the support of Duchess Marie Louise of Austria. He portrayed highly influential figures from the political landscape of his day, such as Emperor Ferdinand I of Austria (Milan, Accademia di Brera), with the Duchess herself playing an intermediary role on behalf of the Lombard-Venetian government. Following Molteni’s move to Vienna, his portrait output expanded even further, and his prestigious sitters included the Austrian Chancellor von Metternich and Interior Minister Kolowrat. In 1837, the latter commissioned the *Chimney Sweep* (Milan, Brera Academy), of which the painter made numerous versions that speak to its fortunes among both public and critics: Molteni combines the formula of the *ritratto ambientato* with an interest in aspects of quotidian life, and – in accordance with the poetics of Alessandro Manzoni, and thus devoid of the grotesque and derisive

<sup>1</sup> G. SACCHI, “Esposizione di belle arti”, *Il Nuovo Ricoglitore*, 1829, p. 725. For the artist in general, see *Giuseppe Molteni e il ritratto nella Milano romantica* (exh. cat., Milan), ed by F. Mazzocca, Milan, 2000; and S. SICOLI, “Molteni Giuseppe”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 75, Rome, 2011, *ad vocem*.

tones that characterised such themes north of the Alps – seeks to restore dignity to the life of the humble and disenfranchised. The painting studied here should also be set within this stimulating context, in cultural harmony with the Milanese environment, and it constitutes an important addition to the extraordinary array of women and noblewomen who form a considerable part of Molteni's oeuvre.

The monumental layout, reminiscent of the *Portrait of the Countess Francesca Loschi Dal Verme* (private collection), combined with the ability to describe varied objects – furniture, fabrics, flowers, and so on, the outcome of the artist's early academic study – leave no doubt about the authorship of our picture. The sitter wears a turban, a cult object of contemporary exoticism,<sup>2</sup> which Molteni depicted on various other occasions: in the *Portrait of Eugenia Attendolo Bolognini Vimercati Sanseverino* (Sant'Angelo Lodigiano, Castello Attendolo Bolognini),<sup>3</sup> as well as in the Biblical figure of *Rebecca* (Milan, Poldi Pezzoli Museum) and the more literary *Slave in the Harem* (private collection).

A dating in the 1830s is confirmed by parallels with paintings such as the half-length *Portrait of Marie Louise* (private collection) and the *Portrait of Rosina Poldi Pezzoli* (Milan, Trivulzio collection).<sup>4</sup> The artist's descriptive and mimetic skills contributed to his approachable manner, and a report of 1829 already noted that these paintings were “infused with life, the colours are varied and conform to the specific tone of each individual, and hair, different fabrics of clothing and all accessories are exquisitely treated”.<sup>5</sup> These qualities were later enhanced when he began to frequent Austrian painters such as Friedrich von Amerling (Vienna, 1803-1887), and he consequently became no less famous and sought-after than Hayez himself.

Fabio Massaccesi

<sup>2</sup> For a study of these aspects, see G. BUTTAZZI, “Un quarto di secolo di moda: un approccio sartoriale a una galleria di ritratti”, in *Giuseppe Molteni...* cit., pp. 85-93.

<sup>3</sup> Elements of fashion and dress suggest the painting cannot be dated beyond 1840: *Giuseppe Molteni...* cit., p. 236.

<sup>4</sup> *Ibid.*, respectively cat. nos. 13, 51.

<sup>5</sup> P. FUMAGALLI, “Esposizione degli oggetti di Belle Arti nel I. R. Palazzo di Brera”, *Biblioteca italiana, o sia Giornale di Letteratura, Scienze ed Arti*, LV, July-September 1829, p. 398.



GIUSEPPE MOLTENI  
Affori, Milano, 1800 -  
Milano, 1867

13 *Ritratto di signora  
con turbante*, 1835-1840

Olio su tela, cm 234 x 172

Nel bellissimo dipinto, riconosciuto come opera di Giuseppe Molteni anche da Fernando Mazzocca (comunicazione orale), una signora posa nel proprio salotto. Facendosi strada da una finestra nascosta da un pesante tendaggio acceso da riflessi d'oro cangiante, la luce la illumina come in un proscenio teatrale, mentre siede comodamente su un divano ricoperto di broccato dorato e guarnito da nappe verdi. La donna porta la sinistra inguantata al mento, poggiando con disinvoltura il gomito a un basso tavolino ovale di legno col ripiano in marmo e il piede impreziosito, secondo il gusto Impero, da cariatidi femminili reggenti festoni e teste di leone in ottone. Su di esso, accanto a una lampada e a un vaso di fiori in cui spiccano primaverili campanule azzurre, ha gettato il ricco *manteau* di pelliccia e, con il viso reclinato e sorridente, rivolge senza alcuna timidezza lo sguardo allo spettatore, del tutto a proprio agio nell'intimità della sua dimora borghese, elegante anche se non sfarzosa. Un altro importante particolare d'ambientazione è costituito dalla pesante e ricca cornice del quadro appeso alla parete, che la luce radente sbalza con vigore.

Tra i più importanti ritrattisti del XIX secolo in ambito europeo, Molteni nasce da una famiglia di umili origini e, dopo aver studiato tra Milano e Bologna, s'impone nella città meneghina con una produzione dai toni mondani e seducenti, che lo contraddistingue dall'inclinazione più "intimista" del contemporaneo Francesco Hayez<sup>1</sup>. Sebbene menzionata nelle guide per i viaggiatori dal 1827, l'inizio della sua attività viene fatta coincidere con la partecipazione all'esposizione dell'Accademia di belle arti di Milano del 1828, alla quale presenzierà costantemente fino al 1846. La sua lunga e fortunata carriera è supportata dall'aristocrazia di mezza Europa, potendo annoverare l'appoggio di Maria Luigia d'Austria. Molti sono i ritratti dei personaggi più influenti del panorama politico dell'epoca, come quello dell'imperatore Ferdinando I d'Austria (Milano, Accademia di Brera), di cui la stessa duchessa si rese intermediaria per il governo lombardo-veneto. In seguito al trasferimento a Vienna, la sua produzione ritrattistica si amplia ulteriormente: davanti al suo pennello sfilano prestigiosi personaggi, dal cancelliere von Metternich al ministro degli interni Kolowrat. È quest'ultimo che nel 1837 gli commissiona lo *Spazzacamino* (Milano, Accademia di Brera), di cui esegue numerose altre versioni che testimoniano il successo di pubblico e di critica riscosso da tale soggetto: Molteni vi affianca di fatto alla formula del "ritratto ambientato" un interesse per gli aspetti della vita quotidiana che, secondo suggestioni manzoniane e dunque priva dei toni grotteschi e di scherno che

<sup>1</sup> G. SACCHI, *Esposizione di belle arti*, in "Il Nuovo Ricoglitore", 1829, p. 725. In generale, sull'artista: *Giuseppe Molteni e il ritratto nella Milano romantica*, a cura di F. Mazzocca, catalogo della mostra, Milano, 2000; S. SICOLI, *Molteni Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 75, Roma, 2011, *ad vocem*.

oltralpe caratterizzavano questi temi, appare volta a restituire dignità alla vita degli umili e dei diseredati. A un tale contesto ricco di stimoli, e in sintonia culturale con l'ambiente milanese, si deve riferire anche il dipinto in questione, che costituisce un'aggiunta importante alla straordinaria carrellata di donne e nobildonne che compongono, per gran parte, il suo catalogo.

Il taglio monumentale, che ricorda il *Ritratto della contessa Francesca Loschi Dal Verme* (collezione privata), unito alla capacità di descrivere la diversità degli oggetti (mobilia, tessuti, fiori...) frutto dei suoi studi accademici giovanili, non lascia dubbi circa la paternità dell'opera. La ritratta indossa un turbante, oggetto *cult* di fantasticherie esotiche<sup>2</sup>, che Molteni ha utilizzato in svariati altri casi: nel *Ritratto di Eugenia Attendolo Bolognini Vimercati Sanseverino* (Sant'Angelo Lodigiano, Castello Attendolo Bolognini)<sup>3</sup>, oltre che nella biblica *Rebecca* (Milano, Museo Poldi Pezzoli) e nella più letteraria *Schiava nell'harem* (collezione privata).

La datazione nel corso del quarto decennio dell'Ottocento è confermata dal confronto con dipinti quali il *Ritratto di Maria Luigia a mezzo busto* (collezione privata) e il *Ritratto di Rosina Poldi Pezzoli* (Milano, collezione Trivulzio)<sup>4</sup>. Le capacità descrittive e mimetiche connotano il fare accostante del pittore, nei dipinti del quale, come già annotava una cronaca del 1829, "è infusa la vita, le tinte sono variate e conformi alla tinta speciale di ciascun individuo, i capelli, le differenti stoffe degli abiti, gli accessori tutti sono squisitamente trattati"<sup>5</sup>. Si tratta di prerogative che l'artista avrebbe potuto in seguito sviluppare grazie anche alla frequentazione dei pittori austriaci, come Friedrich von Amerling (Vienna, 1803-1887), e in virtù delle quali egli sarebbe divenuto ben presto non meno famoso e ricercato dello stesso Hayez.

Fabio Massaccesi

<sup>2</sup> Per lo studio di questi aspetti: G. BUTTAZZI, *Un quarto di secolo di moda: un approccio sartoriale a una galleria di ritratti*, in *Giuseppe Molteni...* cit., pp. 85-93.

<sup>3</sup> Le caratteristiche di moda e costume inducono a non oltrepassare, per la datazione del ritratto, il 1840: *Giuseppe Molteni...* cit., p. 236.

<sup>4</sup> *Ibidem*, rispettivamente nn. 13, 51.

<sup>5</sup> P. FUMAGALLI, *Esposizione degli oggetti di Belle Arti nel I. R. Palazzo di Brera*, in "Biblioteca italiana, o sia Giornale di Letteratura, Scienze ed Arti", LV, luglio-settembre 1829, p. 398.



*INDICE*  
*in ordine alfabetico*

AMICO FRIULANO DEL DOSSO (N. 1).....	p.	6
DENYS CALVAERT (N. 2) .....	p.	13
SIMONE CANTARINI (N. 6).....	p.	37
GIUSEPPE MARIA CRESPI (N. 8).....	p.	47
FELICE GIANI (N. 12).....	p.	68
ANTONIO GIONIMA (N. 10).....	p.	58
GIUSTO LE COURT (N. 7) .....	p.	42
ANDREA LOCATELLI (N. 9).....	p.	52
MATTEO LOVES (N. 5) .....	p.	32
CARLO MAGINI (N. 11).....	p.	63
LUCIO MASSARI (N. 3) .....	p.	18
GIUSEPPE MOLteni (N. 13).....	p.	73
GUIDO RENI (N. 4).....	p.	24



Fotocomposizione testi,  
impianti fotolitografici  
e stampa eseguiti dalle  
GRAFICHE ZANINI - BOLOGNA  
nel febbraio 2020